

VERÔNICA DANIEL KOB'S

## **A OBRA ROMANESCA DE CRISTOVÃO TEZZA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador:  
Prof. Dr. Édison José da Costa

CURITIBA  
**2000**

22 30-3



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

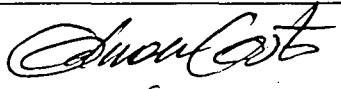
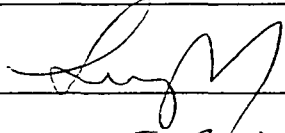
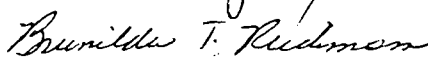
## PARECER

Defesa de dissertação da Mestranda VERÔNICA DANIEL KOBS, para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

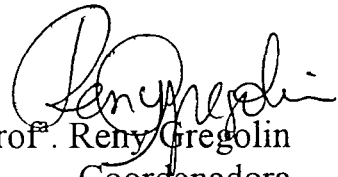
Os abaixo assinados Édison José da Costa, Lauro Junkes e Brunilda Tempel Reichmann argüíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

**"A OBRA ROMANESCA DE CRISTÓVÃO TEZZA"**

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:


Banca	Assinatura	Conceito
Édison José da Costa		A
Lauro Junkes		A
Brunilda Tempel Reichmann		A

Curitiba, 22 de março de 2000.

  
Prof. Reny Gregolin  
Coordenadora



  
Dr. Édison José da Costa

  
Dr. Lauro Junkes

Brunilda T. Reichmann  
Dr.<sup>a</sup> Brunilda Tempel Reichmann

Verônica Daniel Kobs

Refleti que é lícito ver no Quixote “final” uma espécie de palimpsesto, no qual devem transluzir os rastros — tênues, mas não indecifráveis — da “prévia” escrita de nosso amigo. Infelizmente, apenas um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho anterior, poderia exumar e ressuscitar essas Tróias...

Jorge Luis Borges

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que sempre ilumina meu caminho.

A meus amados pais, que me presentearam com o estudo, meu maior tesouro, e que, mesmo em silêncio, dividiram comigo as alegrias e aflições encontradas pelo caminho.

A Leonir Kobs, meu grande amor, por ter suportado as horas de ausência, pela presença constante, pela alegria que me contagia e pelo otimismo que me faz seguir em frente.

A meus avós, meu irmão, minha cunhada e minha tia, pessoas de inestimável importância em todos os momentos desta caminhada.

A minha avó, Olga, pelos exemplos de fé e de luta.

Ao Benedito Costa, caro amigo de todas as horas.

Ao Marcos Antonio Luckow, pela atenção e pela disponibilidade.

Ao George Kern e ao Emílio R. Suzuki Jr. pela valiosa ajuda na elaboração do texto em inglês.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

Ao Prof. Édison José da Costa, pelo período de agradável convivência e pelas valiosas dedicação e colaboração na realização deste trabalho.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	vi
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>I. MAR DE RIOS</b> .....	9
METAFICÇÃO E MANIPULAÇÃO DO DISCURSO .....	11
A FUNCIONALIDADE DA LINGUAGEM NA CONCRETIZAÇÃO DE IMAGENS .....	22
PLURILINGÜISMO E POLIFONIA .....	32
IMPLICAÇÕES DA MANIFESTAÇÃO PLURILÍNGUE NO ROMANCE .....	35
DA INTERTEXTUALIDADE À MULTIPLICIDADE .....	43
<b>II. O TEMPO, VOLÁTIL COMO O ÂMBAR</b> .....	51
SOBRE A TEORIA DA RELATIVIDADE .....	52
O TEMPO NA LITERATURA .....	54
A CONTRIBUIÇÃO DE LESSING .....	57
O CRONOTOPO NA TEORIA BAKHTINIANA .....	58
CURITIBA REPRESENTADA .....	60
O CRONOTOPO DO ENCONTRO .....	62
A ALTERNÂNCIA DE CRONOTOPOS EM <i>O FANTASMA DA     INFÂNCIA</i> .....	64
LITERATURA E CINEMA .....	67
O PAPEL DA SIMULTANEIDADE NA NARRATIVA DE MISTÉRIOS .....	69

PRESERVAÇÃO E INVERSÃO DAS CARACTERÍSTICAS DOS	
CRONOTOPOS BIOGRÁFICO E AUTOBIOGRÁFICO .....	71
OS CRONOTOPOS DA SEPARAÇÃO E DA ESTRADA .....	75
<b>III. O SER EX-CÊNTRICO</b> .....	77
A TRAJETÓRIA DO HERÓI EM DIREÇÃO AO CENTRO .....	79
A HÍBRIS E O INÍCIO DA AVENTURA .....	81
O DESAFIO DA CATÁBASE .....	83
ANÁBASE: O INÍCIO NO FIM .....	85
DE VOLTA AO COMEÇO .....	86
A PROBLEMÁTICA DA IMPERFEIÇÃO .....	91
O COMPLEXO EDIPIANO .....	95
<b>CONCLUSÃO</b> .....	102
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	104

## RESUMO

Este trabalho constitui uma análise da obra de Cristovão Tezza, desde *Trapo* até *Breve espaço entre cor e sombra*. Na primeira parte, são analisados os principais recursos literários utilizados pelo autor, especialmente a metaficção, a intertextualidade e a multiplicidade. Estes recursos, que desempenham um importante papel na produção literária de Tezza e na literatura contemporânea, são estudados com base na teoria bakhtiniana. Esta teoria não só aprofunda a intertextualidade como conceito e como processo, mas também o plurilingüismo e a polifonia — também explorados por Tezza. Posteriormente, são verificados os diversos tipos de tratamento dados ao aspecto temporal. Para isto, é fundamental a contribuição de Mikhail Bakhtin que, com base nas pesquisas realizadas por Einstein e por Lessing, estuda a correlação do espaço com o tempo em diferentes tipos de cronotopos. Alguns destes cronotopos, como o autobiográfico e o biográfico, por exemplo, mencionados e discutidos por Bakhtin, são identificados nos romances de Tezza. A última parte desse estudo apresenta a trajetória do herói épico, a princípio, sob a perspectiva mítica e, depois, sob a perspectiva psicanalítica, pois, com a transposição da trajetória do herói, do universo épico para o romanesco, é enfatizada a dimensão psicológica da personagem. Sendo assim, a trajetória do herói deve levá-lo ao auto-conhecimento. No entanto, o perfil problemático do herói romanesco o impede de alcançar seus objetivos e faz dele um ser excêntrico e, por isso, constantemente em busca de si mesmo. Sendo assim, a teoria psicanalítica é utilizada para explicar as razões do desequilíbrio que vitima as personagens criadas por Tezza, começando pela investigação da relação conflituosa que existe entre pai e filho, uma característica recorrente nos romances do autor.



## ABSTRACT

This work is an analysis of Cristovão Tezza's work, from *Trapo* to *Breve espaço entre cor e sombra*. In the first part, the author's main literary resources are analysed, especially, metafiction, intertextuality and multiplicity. Even making an important role in Tezza's literary production and in the contemporary literature, the intertextuality and the other features listed are studied based on bakhtinian theory. This theory shows not only the intertextuality as a concept and as a process, but also studies the plurilingüism and polyphony — explored by Tezza too. Later, time aspect and its many ways of management are studied. Mikhail Bakhtin based on Einstein and Lessing researches studies space with time relationship in different kinds of chronotopes. Later, some of these chronotopes like autobiographic and biographic, for example, are pointed out in Tezza's novels. The last part of this work is responsible for presenting the epic hero's journey, first as a mythic, and then, as psychoanalytic face, because changing the hero's journey from epic universe to the romanesque, the character's psychological dimension is emphasized. For this reason, the hero should take a way to self-knowledge. However, a romanesque hero's problematic behavior really avoids reaching his goals and makes him an eccentric being, always searching for himself. Finally, psychoanalytic theory is used to explain the unbalanced that lives with Tezza's characters, beginning with a conflicted relationship between father and son, a marked feature in the author's novels.

## INTRODUÇÃO

Cristovão Tezza, um dos escritores de maior destaque no quadro da literatura paranaense, nasceu em 1952 e é natural de Lages, Santa Catarina, onde viveu até 1959, ano da morte de seu pai. Em 1960, sua família decide ir morar em Curitiba, Paraná. Nesta cidade, teve sua primeira experiência literária, aos 13 anos, quando começou a escrever poemas. Em 1968, passou a fazer parte de um grupo dirigido por Wilson Rio Apa: o CECAP — Centro Capela de Artes Populares, com sede em Antonina, Paraná. Como integrante do Centro, Tezza passa a ter contato com diversos tipos de arte, incluindo o teatro, a pintura e a literatura. Nesta época, começa sua amizade e aprendizado com Rio Apa, que passa a influenciar, com sua obra e seus ensinamentos, a produção literária de Tezza.

Como Cristovão Tezza, Wilson Rio Apa é paranaense por adoção. Rio Apa nasceu em São Paulo, mas passou maior parte de sua infância e adolescência, no Paraná. Em 1967, mudou-se para Antonina, no litoral paranaense e, lá, começou a formar sua comunidade teatral, deixando de lado a literatura, e dando início aos seus projetos de fazer um teatro de rompimento, com peças encenadas ao ar livre ou em locais públicos que, na maioria das vezes, dispensavam o texto e privilegiavam o improviso. Dez anos depois, em 1977, Rio Apa fixou residência em Florianópolis. Com relação à sua obra, a crítica é unânime ao afirmar que o artista deixa transparecer, nelas, suas experiências pessoais. Sua vida em comunidades alternativas, seus exílios voluntários em ilhas do litoral do Paraná e suas viagens marítimas solitárias e sem rumo aparecem refletidos em suas narrativas. A produção literária de Wilson Rio Apa e, principalmente, seu teatro, buscam romper com a tradição, o que evidencia uma das posturas do autor, radicalmente contra o sistema. De suas obras, merece destaque *Os vivos e os mortos*, uma tetralogia marcada pela fusão da invenção com a realidade, que pode ser encarada como uma mitologia popular criada com base nos mitos gregos e cristãos e, por isso,

esta obra é considerada única, ímpar, na literatura brasileira. Dos quatro livros de *Os vivos e os mortos*, um deles Rio Apa dedica a Cristovão Tezza. Mais tarde, Tezza faz da tetralogia escrita pelo mestre e amigo o objeto de estudo de sua dissertação de mestrado. Nesta época, apenas dois livros já tinham sido publicados. Os dois últimos, ainda inéditos, foram cedidos a Tezza, gentilmente, pelo autor.

Nos fins dos anos 70, Cristovão Tezza, integrado ao CECAP, divide seu tempo entre Antonina e Curitiba, onde concluiu o segundo grau, no Colégio Estadual do Paraná. No ano seguinte, entra para a Marinha mercante, onde permanece por seis meses apenas. Depois, decide voltar a fazer parte da comunidade liderada por Rio Apa. Os três anos que se seguem são de intensa atividade cultural. No fim de 1974, Cristovão parte para Portugal para ingressar no curso de Letras da Universidade de Coimbra. Porém, ao chegar em Portugal, encontra o país em polvorosa com a Revolução dos Cravos. Então, Tezza parte, clandestinamente, para a Alemanha. Em 1976, volta ao CECAP, em Antonina, e, para sobreviver, começa a trabalhar como relojoeiro. Neste ano, participa, pela primeira vez, da encenação, ao ar livre, da *Paixão de Cristo segundo todos os homens*, projeto de Wilson Rio Apa. No ano seguinte, já casado, muda-se para o Acre, onde começa a cursar Letras. Em 1978, consegue transferência para Curitiba e conclui o curso de Letras na Universidade Federal do Paraná.

Mais tarde, em 1983, Tezza ingressa no curso de Pós-graduação em Literatura Brasileira, na Universidade Federal de Santa Catarina, onde também começa a trabalhar como professor auxiliar. Em 1986, volta para Curitiba e é contratado como professor de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Paraná. Um ano mais tarde, conclui sua dissertação de mestrado. Nela, Tezza desenvolve duas idéias centrais, ambas embasadas na teoria bakhtiniana. A primeira delas enfatiza o fato de uma cosmovisão emergir da linguagem utilizada por Rio Apa em *Os vivos e os mortos*, pois, conforme Bakhtin, não há enunciado neutro, ou seja, todo enunciado carrega uma intenção de modo que, sempre, expressa o ponto

de vista de seu autor. A segunda característica analisada por Tezza na obra de Rio Apa é a estrutura épica do texto que, por sua vez, mantém estreita relação com o discurso autoritário, de forte caráter monológico. Tezza fez uso da teoria bakhtiniana quando esta ainda era pouco difundida no Brasil. Como a língua russa é de difícil tradução, na época, o autor fez uso de traduções francesas. Neste mesmo período, Tezza, estimulado por Carlos Alberto Faraco, amigo e também professor na Universidade Federal do Paraná, deu continuidade aos estudos da teoria bakhtiniana e passou a fazer parte do grupo que foi o responsável pela difusão e aplicação da teoria de Mikhail Bakhtin no curso de Letras da Universidade. Atualmente, Cristovão Tezza divide seu tempo entre as aulas de Língua Portuguesa e a sua produção literária, ao mesmo tempo que dá continuidade ao estudo da teoria do discurso, de Mikhail Bakhtin, e dedica-se à elaboração de materiais didáticos e, periodicamente, à escrita de artigos publicados no jornal *Folha de São Paulo*.

A obra literária de Cristovão Tezza é bastante vasta e diversificada. Na época em que foi integrante do Centro Capela de Artes Populares, em 1968, escreveu a peça teatral *Monólogo do amanhã*, encenada, no ano seguinte, em Antonina e em Curitiba. Em 1971, *O papagaio que morreu de câncer*, seu primeiro romance, é concluído. No entanto, este nunca chega a ser publicado. Incentivado por Wilson Rio Apa, no ano seguinte, Tezza escreve e dirige a peça *Os confinados*. Em 1973, sobe ao palco *O sétimo céu*, peça escrita por Tezza e dirigida por Rio Apa. No mesmo ano, o autor conclui *A televida*, *A máquina imprestável* e *Sopa de legumes*, dois romances e um folhetim, respectivamente, e que, como seu primeiro romance escrito, também nunca foram publicados.

No ano de 1975, Cristovão Tezza escreve seus primeiros contos que, em 1980, são reunidos no livro *A cidade inventada*. Em 1977, Tezza começa a escrever o romance *Gran circo das Américas*, publicado somente em 1979. No mesmo período, com o conto *Os telhados de Coimbra*, participa da antologia *Assim escrevem os paranaenses* e escreve 23

*modos de assassinar a poesia*, entre outros poemas, que são, depois, inseridos, por Tezza, em *Trapo*. Em 1980, começa a escrever *O terrorista lírico*, publicado, no ano seguinte. Retomando as experiências vividas no centro cultural de Rio Apa, escreve, em seguida, *Ensaio da Paixão*, publicado em 1982, no qual relembra as montagens da Paixão de Cristo, dirigidas por Wilson Rio Apa e encenadas pelos integrantes do CECAP, anualmente, nos litorais do Paraná e de Santa Catarina, por mais de dez anos. Em 1999, o romance *Ensaio da Paixão* foi reeditado pela Rocco. No entanto, a reescrita, além de servir como revisão, não acarretou mudanças significativas no texto e a iniciativa de reeditar um texto escrito no começo dos anos 80 resgatou um romance datado e que, por isso, não foi tão bem recebido pelo público e pela crítica.

Em 1982, Tezza inaugura uma nova fase em sua carreira literária, com a escrita do romance *Trapo*, publicado muitos anos depois, em 1988. A razão pela qual essa dissertação tem como objetos de estudo *Trapo* e os romances posteriores a ele é, principalmente, o fato de *Trapo* servir como intermediário entre duas fases distintas na produção literária de Tezza. Antes de *Trapo*, pode-se dizer que o autor testava vários recursos na tentativa de alcançar ou de delinear melhor seu estilo literário. Em *Trapo*, o romancista reúne certas características já trabalhadas por ele, nos romances anteriores, o que faz com que este romance apresente um vasto leque de características ou de matrizes que passam a ser retomadas nos romances posteriores, pertencentes a uma fase de maior elaboração literária.

Em 1984, Tezza dedica-se ao romance *Aventuras provisórias*, publicado no ano seguinte à publicação de *Trapo*. Durante os anos de 1987 e 1988, escreve *Juliano Pavollini*, publicado em 1989. Dois anos depois, publica *A suavidade do vento* e, em 1992, começa *O fantasma da infância*, que dá continuidade ao romance *Juliano Pavollini*. Na mesma época, Tezza faz a adaptação do romance *Trapo* para o teatro. Em 1995, publica *Uma noite em*

*Curitiba*, que levou dois anos para ser escrito. Em 1998, publica *Breve espaço entre cor e sombra*, até agora, seu último romance.

Como romancista, Cristovão Tezza alcançou projeção nacional e, hoje, faz parte do mesmo quadro em que estão inseridos Dalton Trevisan, Valêncio Xavier, Roberto Gomes e Domingos Pellegrini. Embora esses cinco escritores sejam contemporâneos e dividam, conseqüentemente, a mesma paisagem cultural e geográfica, encaminham-se, esteticamente, por diferentes trilhas, bastante peculiares.

Além de a singularidade da obra de Tezza, também serviram de estímulos para a realização desse estudo os trabalhos acadêmicos e os inúmeros artigos e resenhas que louvam a riqueza literária de seus textos e que indicam os mais variados caminhos possíveis para a análise da obra romanesca do autor, mas que não enveredam por nenhum deles na tentativa de aprofundá-los. Além disso, esse estudo, ao desvendar a obra do escritor, analisa, necessariamente, uma das realizações mais bem sucedidas das literaturas paranaense e brasileira contemporâneas.

Tentando desvendar suas características, esse trabalho pretende identificar os *leitmotive* e os recursos técnicos mais importantes e recorrentes nos romances tezzianos. A reincidência destes elementos tende a munir a sua obra de unidade e a delinear o estilo do romancista. No entanto, isto não implica a desvalorização dos textos literários aqui analisados, mas o aperfeiçoamento das técnicas e dos motivos que, em sua maioria, integram *Trapo*.

No primeiro capítulo, as principais técnicas trabalhadas por Tezza em seus romances são apresentadas e discutidas, com base na teoria bakhtiniana. Em seguida, também o conceito bakhtiniano de “cronotopo” é discutido, com o objetivo de evidenciar a predominância e a flexibilidade do aspecto temporal nos cronotopos identificados nas obras analisadas, dentre os quais a biografia ocupa uma posição privilegiada. O terceiro capítulo se detém sobre a trajetória do herói, inicialmente, analisada sob a perspectiva mítica.

Posteriormente, cabe à teoria psicanalítica esclarecer algumas peculiaridades encontradas nas buscas das personagens tezzianas e investigar as causas do caráter “problemático” dessas personagens, algo apontado por Georg Lukács como característico das personagens romanescas.

A obra do teórico russo Mikhail Bakhtin, fundamental para a abordagem de alguns tópicos desenvolvidos nessa dissertação, é bastante ampla e tem como eixo central o dialogismo como princípio constitutivo da linguagem. A partir desta idéia, de fundo sociológico, nasce a teoria bakhtiniana do romance, na qual pululam vários conceitos que são apresentados através da análise das principais obras da literatura universal. Dois destes conceitos — a polifonia e o cronotopo folclórico — rendem dois estudos sobre as obras de Dostoiévski e de Rabelais, respectivamente: *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. A teoria bakhtiniana, embora os primeiros textos que a compõem datem da década de 20, chegou recentemente ao Brasil, em meados da década de 70 e, devido à sua complexidade e, principalmente, ao fato de ser distorcida por más traduções e por leituras equivocadas, constitui um desafio a todos que a estudam.

A teoria bakhtiniana fundamenta esta análise da obra romanesca de Tezza por apresentar e discutir vários conceitos e recursos literários que, nos romances tezzianos, aparecem em profusão e, principalmente, pela concepção bakhtiniana de romance. Bakhtin não encara este gênero literário como dono de normas fixas, mas como um gênero extremamente maleável e que tudo comporta. Comumente, críticos e estudiosos se servem da teoria bakhtiniana do romance para elucidarem alguns pontos importantes na narrativa tezziana. No entanto, não se deve ligar isto ao fato de Cristovão Tezza ser leitor assíduo desta teoria. O autor nem mesmo aceita a idéia de sofrer influência das reflexões de Bakhtin ao escrever seus romances. Nada mais lógico, já que, se assim fosse, seu processo de criação

literária sairia prejudicado. É lícito fazer uso da teoria bakhtiniana para analisar os romances de Tezza, mas seria inconcebível um romance planejado e escrito de acordo com o modelo bakhtiniano de romance.

No terceiro capítulo do estudo, é analisada a trajetória do herói, recorrendo-se, para isso, à *Teoria do romance*, de Georg Lukács, que trata da busca do herói e das diferenças que existem entre as trajetórias dos heróis épico e romanesco. Bakhtin focaliza o herói em *A estética da criação verbal*, no entanto, sua trajetória é discutida apenas nos cronotopos, em especial nos romances de provas e de viagem, fora o fato de que Bakhtin não ressalta o significado mítico da busca a ser realizada pelas personagens, uma vertente extremamente rica a ser explorada. Além disso, a teoria de Lukács assume dupla função neste trabalho: dá continuidade à análise literária sob a perspectiva sociológica e, ao mesmo tempo, introduz as perspectivas mítica — quando trata da trajetória do herói épico — e psicanalítica — quando afirma que a principal diferença entre as trajetórias dos heróis épico e romanesco é o fato deste ser dotado de dimensão psicológica, o que dificulta sua busca em direção ao centro. Os estudos freudianos, por sua vez, auxiliando na investigação dos motivos do desequilíbrio que afetam as personagens tezzianas, permitem a ligação entre a teoria de Lukács e a obra de Joseph Campbell, ambas fundamentais para a análise da trajetória do herói.

O fato de a teoria bakhtiniana não ser adotada aqui como verdade única e absoluta deve-se à tentativa de apontar e analisar certas características de modo que uma ou mais teorias possam elucidá-las, sem a preocupação de enquadrar essas características rigidamente ou de rotulá-las. No entanto, todo o cuidado é pouco ao tentar fazer com que abordagens literárias distintas tomem parte do mesmo estudo. Para isso, é imprescindível que haja pontos de ligação bastante seguros e que permitam o encadeamento das idéias desenvolvidas como partes essenciais de um todo, pois nenhuma reflexão ou teoria deve ser encarada como



completa ou acabada, já que nada existe isoladamente. Tudo se faz do processo constante e precisa de um complemento para alcançar sua realização plena.

I

**MAR DE RIOS**

O estudo da obra literária de Cristovão Tezza, desde *Gran circo das Américas*, o primeiro romance do autor, até *Breve espaço entre cor e sombra*, permite a identificação de alguns motivos e recursos recorrentes. Com relação aos motivos, três merecem destaque: o conflito entre pai e filho, a inadequação social das personagens e o desequilíbrio pessoal do herói, que o leva à busca de sua própria identidade.

Emprestando a definição de motivo, dada por Wolfgang Kayser em *Análise e interpretação da obra literária*<sup>1</sup>, motivo é uma “situação típica” e recorrente na literatura universal. Além disso, o motivo é dotado de uma “força motriz” e pode ser central ou subordinado, de acordo com a importância que assume no romance. Sendo assim, o motivo do conflito entre pai e filho, muito explorado em inúmeras obras literárias como por exemplo, em *Édipo Rei*, de Sófocles, em *Hamlet*<sup>2</sup>, de William Shakespeare, e, sobretudo, em *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, pode ser considerado, nos romances de Tezza, o motivo central ou principal. Os motivos do desequilíbrio do herói e da inadequação social das personagens, de ordem secundária, estão subordinados ao motivo principal.

Com a publicação de *Trapo*, estes motivos ganham maior vulto e, por serem reincidentes, podem ser considerados *leitmotive*, termo que, para Kayser, designa “os motivos centrais que se repetem numa obra ou na totalidade da obra”<sup>3</sup> de um escritor. Em *Trapo* o romancista também passa a investir na utilização de recursos técnicos que se repetem nos romances posteriores. Na obra de Tezza, grande parte destes recursos está relacionada à linguagem. Como elemento extremamente moldável, a linguagem serve de base para a construção de diversas técnicas narrativas como a metaficção, a intertextualidade, a

<sup>1</sup> KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária* (vol. I). Coimbra, Armênio Amado, 1967, p. 80-109.

<sup>2</sup> O conflito que norteia a tragédia ocorre, na verdade, entre Hamlet e seu tio. No entanto, este assume o lugar de seu irmão tornando-se rei, casando-se com a mãe de Hamlet e, por isso, assumindo, também, o papel de pai de Hamlet.

<sup>3</sup> KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária* (vol. I). Coimbra, Armênio Amado, 1967, p. 100.

multiplicidade de pontos de vista e a polifonia, sendo que estas três últimas técnicas mencionadas mantêm estreita ligação com o plurilingüismo no romance.

## METAFICÇÃO E MANIPULAÇÃO DO DISCURSO

Metaficção e metalinguagem são termos similares. A única diferença é o universo em que atuam. Roman Jakobson refere-se a dois níveis de linguagem: “[...] a linguagem-objeto, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem.”<sup>4</sup> Jakobson se estende sobre este assunto quando focaliza o código como centro da função metalingüística da linguagem, que é identificada “sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código.”<sup>5</sup> Além disso, o autor considera a metalinguagem como elemento indispensável para o processo de aprendizagem das línguas. A maioria dos verbetes dos dicionários de termos literários é baseada justamente nestas afirmações de Jakobson, como comprova o fragmento transcrito a seguir: “**metalanguage** is any use of language about language, as for instance in glosses, definitions or arguments about the usage or meaning of words. Linguistics sometimes describes itself as a metalanguage because it is a language about language [...]”<sup>6</sup>

Da mesma forma, metaficção pode ser definida como ficção sobre ficção ou, ainda, como um tipo de ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo. Linda Hutcheon considera a metaficção uma manifestação de pós-modernismo.<sup>7</sup> Um paralelo interessantíssimo entre literatura e arquitetura permite apontar uma das diferenças entre Modernismo e Pós-Modernismo, ligada ao desvendamento do processo narrativo que a

<sup>4</sup> JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 127.

<sup>5</sup> Id.; p. 127.

<sup>6</sup> BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 133.

<sup>7</sup> HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative — the metafictional paradox*. New York, Routledge, 1991.

metaficção provoca. Uma casa moderna inova nas formas e nas cores, principalmente. Já uma casa, no melhor estilo pós-moderno, é identificada pela peculiaridade dos materiais usados em sua construção. Estão em voga as telas e, sobretudo, o vidro. Ora, comparando uma casa de vidro à técnica metaficcional, pode-se perceber que a finalidade de ambas é a mesma: a transparência, que permite expor o que acontece nos bastidores.

A metaficção, segundo Wallace Martin, ainda pode ser entendida como *embedded narration*: “A story told by a character in a story is ‘embedded’. Some critics refer to it as ‘metanarration’ or ‘hyponarration’.”<sup>8</sup>

Embora o termo *embedded narration*, escolhido por Martin, sirva para elucidar parte do processo desencadeado pela utilização do recurso metaficcional, suas palavras são insuficientes para fazer de *embedded narration* sinônimo de metaficção. Com a simplificação extrema do conceito, o autor deu espaço à ambigüidade pois, do modo como é definida, a expressão de Martin pode servir também para explicar outros recursos que não a metaficção unicamente como, por exemplo, o *flashback*, que também pode ser encarado como “a story told by a character in a story”. Diante disso, seria mais cuidadoso, por parte do autor, optar por uma definição mais completa e que fizesse referência ao desvendamento do processo narrativo, principal característica da metaficção.

Na tentativa de esclarecer a diferença entre ficção e metaficção, é importante ressaltar que, embora o narrador e as personagens sejam criações do autor, não constituem a mesma coisa. São dois elementos diferentes e indispensáveis à narrativa. A narração pode ser brevemente definida como ação ou capacidade de contar uma história e, eventualmente, esta ação pode ser desempenhada por uma personagem da história. Neste caso, a narração é feita em primeira pessoa e a personagem assume duas funções: protagonizar e narrar a história. Com a utilização da técnica metaficcional, a personagem pode acumular uma terceira função,

---

<sup>8</sup> MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. 135.

a de escrever uma história que é inserida no romance e, neste instante, é como se o autor conferisse à personagem o mesmo *status* que lhe cabe, com a intenção clara de dar espaço ao desvendamento do processo narrativo. Esta é a principal diferença entre ficção e metaficção e o que justifica a utilização do prefixo *meta-* antes de *ficção*. Manuel, personagem de *Trapó*, exemplifica bem este processo. Além de narrar a história, Manuel é protagonista dela e confessa estar escrevendo a biografia de Trapó, o que permite ao leitor entrar em contato com diferentes versões escritas pela personagem; na tentativa de iniciar seu trabalho.

Em todas as obras ficcionais, o autor conta com a vantagem de o narrador lhe servir como máscara. Cristovão Tezza declarou, em entrevista, quando questionado sobre o motivo que o levava a desistir de escrever contos: “Eu nunca assinaria um conto meu.”<sup>9</sup> Depois desta declaração, o autor mencionou, como exemplo, as poesias atribuídas a Trapó mas que, na verdade, tinham sido escritas por ele, anos atrás. Por isso, em *Trapó*, fica clara a função do narrador como máscara do autor pois, desta forma, o autor dá voz ao narrador ou à personagem e, assim, fica isento de qualquer vínculo com a posição assumida por quem narra ou protagoniza a história. Sendo assim, é impossível afirmar qual é a intenção ou a posição do autor a respeito de determinados assuntos, pois ela aparece refratada na narração e, também, na fala das personagens.

Pelo fato de a narração servir como um disfarce para o autor, provoca o distanciamento deste em relação à obra. Em romances de caráter metafictional, este distanciamento é ainda maior, pois a autoria da obra é atribuída a uma personagem. Diante disso, um leitor leigo é levado a desconsiderar o paratexto<sup>10</sup>. A consequência disso é que o

<sup>9</sup> Declaração dada pelo autor em entrevista concedida a Cláudia Barceiros, locutora da rádio CBN, no dia 18/09/99.

<sup>10</sup> O termo *paratexto*, segundo Umberto Eco, faz referência aos elementos que reforçam o teor ficcional de uma obra. O nome do autor, a palavra *romance*, impressa na capa e também o próprio livro são considerados elementos paratextuais. In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 126.

leitor passa a ser dominado pela armadilha da técnica narrativa e chega a colocar em xeque a ficcionalidade da obra. Isto porque o mundo ficcional é desvendado quando o romancista deixa transparecer na ficção o que acontece nos bastidores do processo narrativo. Esta característica da metaficção implica um processo auto consciente da produção escrita e rompimento da ilusão criada *a priori*. Esta é a principal diferença entre os textos ficcional e metaficcional. Ambos criam um mundo ficcional ou o que Linda Hutcheon prefere chamar de heterocosmo<sup>11</sup>, mas apenas a metaficção joga com a construção e com a desconstrução do mundo. Em contrapartida, a metaficção também serve de metáfora para o mundo real. Nas palavras de Patricia Waugh, “metaficcional deconstruction [...] has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent seimotic systems.”<sup>12</sup> Mais adiante: “In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’.”<sup>13</sup>

Na metaficção, é comum a rejeição do conceito tradicional de autor como criador, posição que lhe garante superioridade e, por conseguinte, o direito de controlar suas criaturas. Neste tipo de texto, “the ‘author’ discovers that the language of the text produces him or her as much as he or she produces the language of the text.”<sup>14</sup> Deste modo, paradoxalmente, o autor e o texto ficam em uma posição igualitária e com o único propósito de construir um mundo possível<sup>15</sup>.

Dos romances escritos por Tezza, *Trapó* é a metaficção por excelência. Antes, *O terrorista lírico* foi escrito com o mesmo objetivo. No entanto, em *Trapó*, o recurso da

<sup>11</sup> HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative — the metaficcional paradox*. New York, Routledge, 1991, p. 87-103.

<sup>12</sup> WAUGH, Patricia. *Metafiction — the theory and practice of self-conscious fiction*. New York, Routledge, 1984, p. 9.

<sup>13</sup> Id.; p. 18.

<sup>14</sup> Id.; p. 133.

<sup>15</sup> Termo usado por Umberto Eco que pode ser encarado como sinônimo de *heterocosmo*, como prefere Linda Hutcheon.

metaficção passa por um aprimoramento e é usado com exímia destreza. A autoria do livro é atribuída a Manuel, um professor universitário, já aposentado, que recebe das mãos de Izolda, dona da pensão onde Trapo morou e suicidou-se, um pacote com cartas e poemas escritos pelo jovem que, meses depois, tem a história de sua vida transformada em livro. No entanto, os poemas, as cartas e mesmo o relato dos amigos de Trapo não são suficientes para desvendar o mistério do suicídio do rapaz. Então, o professor Manuel decide inventar um final para que seu livro possa ser concluído. É neste momento que a metaficção dá espaço à manipulação do discurso, estratégia que fica evidente no romance, já que este é de caráter metaficcional e, sendo assim, tende a mostrar também o que acontece nos bastidores do processo narrativo.

A saída que Manuel encontra é inventar um final coerente, crível e possível, misturando amor e tragédia, no melhor estilo folhetinesco, como na passagem transcrita abaixo, quando Manuel diz a Izolda o que aconteceu depois que Trapo soube da gravidez de Rosana e depois que ele havia decidido se casar com ela:

— A família de Rosana também foi contra, mas de uma forma mais violenta. Sexta-feira Rosana contou, muito provavelmente para a mãe, que estava grávida.

— Por que ‘provavelmente’?

Ignoro a interrupção — sou um sortista às avessas, na fumaça leio o passado.

— [...] e posso imaginar o terror daquela mão em garra, súbita nos cabelos, para matar, sacudindo Rosana de um lado a outro — ‘sua vagabunda! sua puta!’ — [...].

— Rosana... Rosana morreu? Então...

Descubro que minha lenta e medida retórica envolveu Izolda por completo — as palavras constroem o mundo.<sup>16</sup>

Manuel prossegue a sua história e Izolda vai ficando cada vez mais envolvida, o que fica evidente quando ela demonstra impaciência: “— Continue, Manuel.”<sup>17</sup> ou indignação:

<sup>16</sup> TEZZA, Cristovão. *Trapo*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 191-2.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 192.



“— Que sujeitinho filho da puta... — espanta-se Izolda.”<sup>18</sup> Manuel, ao perceber que sua versão está tendo sucesso, diz: “Continuo a escrever meu romance, um prazer inefável.”<sup>19</sup> No entanto, em muitos momentos, o relato de Manuel é frágil, com marcas de insegurança e incerteza como: *O que me parece muito provável, cheguei mesmo a imaginar que, mas a hipótese não fecha, sabe-se lá o que disse a ele, provavelmente e digamos que.*

Izolda só se dá conta do absurdo da história quando pergunta a Manuel se ele quer que ela acredite que foi a mãe de Rosana que contou a ele aquela história maluca. A reação do professor é imediata:

- E por que não?
- Mas é *absurdo*!
- Pode ser absurdo. Mas faz sentido. É o que me basta.
- Mas Manuel, isso parece novela de rádio!
- Um segundo formigamento, muito mais forte, começa a me queimar a careca. Reajo, furioso:
- E daí? sua burra! Você sabia que a novela foi inventada pelos gregos?
- Que gregos?!
- Os gregos, ora! A diferença é que eles levavam a tragédia até o fim, sem remissão. Exatamente como o Trapo.<sup>20</sup>

O recurso metaficcional reaparece nas obras posteriores a *Trapo*. Em *Aventuras provisórias*, a personagem João escreve a história de Pablo, mas não se mantém fiel aos fatos. Assim como em *Trapo*, onde Hélio, um amigo do suicida, aconselha o professor Manuel a inventar um final para a história do amigo, Pablo, em *Aventuras provisórias*, sugere a João que faça uso do mesmo artifício. Os exemplos seguem-se, respectivamente:

- E tem mais, professor: invente à vontade. O povo gosta de história complicada, muita emoção. Já que as coisas do Trapo vão ficar à parte, integrais, do seu lado o senhor pode enfeitar o pavão.<sup>21</sup>
- Espere! Você vai escrever a minha história. Eu sou analfabeto, mas você sabe escrever. Pode enfeitar à vontade, mas conte a minha história. Nem que seja para eu mesmo ler. Quero saber, de fora, o que aconteceu. Você promete?<sup>22</sup>

<sup>18</sup> TEZZA, Cristovão. *Trapo*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 193.

<sup>19</sup> Id.; p. 193.

<sup>20</sup> Id.; p. 195.

<sup>21</sup> Id.; p. 129.

<sup>22</sup> TEZZA, Cristovão. *Aventuras provisórias*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1989, p. 82.

Uma história relatada pela própria pessoa que a vivenciou não pode ser considerada como um relato fiel e verdadeiro dos fatos e, muito menos, quando esta história é contada por outra pessoa autorizada a inventar fatos que, na realidade, não aconteceram. Esta desconfiança é justificada basicamente por dois fatores. Em primeiro lugar, a história passa por diversos filtros antes de ser escrita e, de uma forma ou de outra, se transforma em uma versão apenas, pois é impossível que todos os fatos sejam narrados e que sejam conferidos a eles a mesma importância que tiveram na realidade, ou seja, é inevitável a seleção e os eufemismos. Em segundo lugar, devem ser avaliados o interesse de quem narra e o seu interlocutor, pois tais elementos também determinam o rumo da história. Logo, tanto a história quanto as personagens podem receber tratamentos diversos, o que pode resultar em versões totalmente opostas.

*Juliano Pavollini*, também de caráter metaficcional, permite aprofundar algumas destas questões. O livro é a autobiografia de Juliano, escrita na época em que ele estava na prisão, depois de ter matado Isabela, uma prostituta que era sua amante e protetora, pelo desejo de começar vida nova ao lado de Doroti, por quem estava apaixonado. Pelo fato de o romance ser autobiográfico, surgem dois problemas. O primeiro é que, na autobiografia, é comum que a autoria seja atribuída à personagem principal já que ela própria está narrando a sua vida. Então, por que considerar *Juliano Pavollini* uma metaficção? Porque, a partir do momento em que o leitor passa a ter conhecimento de que Juliano manipula seu próprio discurso fazendo várias versões de sua vida, o processo narrativo é desvendado. O segundo problema é a parcialidade do gênero autobiográfico. *Juliano Pavollini* não traz a visão de Isabela, traz apenas a visão de Juliano, uma visão parcial dos fatos. E ainda há uma agravante. Juliano é um mentiroso confesso, o que enreda o leitor em um jogo de verdades e mentiras. Juliano é um mentiroso, mas por que não contaria a verdade ao escrever sua autobiografia? Pela simples razão de que *Juliano Pavollini* é um romance de fundo psicológico e, por

consequinte, Juliano tende a deter-se não sobre a sua história real, mas sobre uma história por ele julgada como ideal, o que resolve, em parte, o problema da culpa pelos erros que ele cometeu no passado. Isto aparece, de forma explícita, na passagem seguinte: “Não interessa o que eu sou; ninguém sabe o que é — o que interessa é o que eu quero ser: é isso, é sempre isso o que está vivo. E o que eu quero ser é o cavaleiro negro da minha colina fantástica.”<sup>23</sup> Fora isso, é importante saber qual é o interesse que está por trás dos relatos de Juliano e para quem ele escreve a sua história. Com o trecho transcrito abaixo, estas duas questões são respondidas. Juliano pretende ganhar a confiança de Clara, a psicóloga do presídio e a única pessoa que pode lhe dar a liberdade antes do tempo previsto.

[...] Minha palavra é minha sedução — a cada capítulo estou mais próximo da liberdade, Clara tem poderes no presídio. Avanzo dia a dia no labirinto da minha história, sempre dupla: o texto que ela lê não é este que eu escrevo. O texto que eu escrevo não é o que eu vivi, e aquele que eu vivi não é o que eu pensava, mas não importa — continuo correndo atrás de mim e esbarrando numa multidão de seres. É neles, só neles, que tenho algum esboço de medida.<sup>24</sup>

Mais adiante:

Faço duas versões de mim mesmo: para meu uso — gosto de escrever — e para Clara, que gosta de ler.<sup>25</sup>

Em *A suavidade do vento*, o caráter metaficcional da obra é elaboradíssimo. Aqui, há três histórias, uma dentro da outra. A história escrita por Matôzo, a peça teatral que Matôzo representa e o livro *A suavidade do vento* que, por sua vez, comporta as duas narrativas citadas. Nesta obra, o autor da peça teatral goza de poderes que lhe permitem dirigir a vida de suas personagens. Mesmo depois de a peça ter sido encenada, o escritor observa: “[...] Descobri, fascinado, que todos queriam continuar sendo o que não eram mais; eu também,

<sup>23</sup> TEZZA, Cristovão. *Juliano Pavollini*. 2.ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1994, p. 168.

<sup>24</sup> Id.; p. 113.

<sup>25</sup> Id.; p. 139.

perigosamente.”<sup>26</sup> Depois, o escritor refere-se à Míriam, uma de suas personagens: “Uma menina realmente bonita, a que eu escrevi; [...]”.<sup>27</sup> E, por fim, o escritor assiste ao desaparecimento de suas criaturas, carentes de autonomia e que, por isso, dependiam de sua ação para que pudessem existir: “Um quilômetro adiante, conferi no espelho: só duas ou três figuras ainda estavam inteiras — as outras iam suavemente diluindo as formas, esvanecendo, ressonantes, translúcidas.”<sup>28</sup> Este romance é muito similar ao conto *A cidade inventada*, que dá título ao segundo livro de Cristovão Tezza e que leva a relação entre autor e personagens ao extremo.

Neste conto, o protagonista vive isolado em uma torre e, para driblar a solidão, decide brincar de Deus e cria uma cidade e pessoas para habitá-la. Tudo acontece como ele prevê e determina até que, um dia, acaba percebendo que suas criaturas estão fugindo ao seu controle e, contrariado, resolve puni-las distribuindo fome e destruição pela cidade. Com isso, as criaturas se unem com o objetivo de conquistar sua autonomia. Antes, porém, precisam aniquilar o criador, o qual acabam matando com três golpes de faca.

Este conto pode ser entendido como uma paródia da criação divina e da soberania de Deus em relação aos homens e, também, como paródia da relação que existe entre o autor e as personagens. Normalmente, o autor se sobrepõe às suas personagens e as domina através da palavra e, no conto, as coisas se invertem e o criador acaba, ironicamente, dominado pelos seres que ele mesmo criou.

Em *O fantasma da infância*, a personagem principal, André Devinne, é um escritor que, depois de seqüestrado por Dr. Cid, é obrigado a escrever a biografia do criminoso. Esta é a porta de entrada para o jogo metaliterário na obra. Devinne começa escrevendo parte de sua

<sup>26</sup> TEZZA, Cristovão. *A suavidade do vento*. Rio de Janeiro, Record, 1991, p. 202.

<sup>27</sup> Id.; p. 202.

<sup>28</sup> Id.; p. 204.

própria história relatando o momento de seu reencontro com um amigo de infância que conhece o seu passado e que, por isso, torna-se uma ameaça para o seu presente. A história escrita por André aparece, no romance, intercalada com a história atual da personagem e com trechos do diário de Laura, sua ex-mulher.

A partir desta obra, a diversidade de pontos de vista ganha ênfase e, em *Breve espaço entre cor e sombra*, esta técnica volta a ser utilizada pelo autor. Nestes dois romances, o mistério é instaurado e cabe ao leitor desvendá-lo, pois este entra em contato com diferentes versões do mesmo acontecimento e com as personagens focalizadas a partir de ângulos diferentes, o que permite uma idéia de totalidade do perfil da personagem e de suas ações.

*Uma noite em Curitiba* apresenta uma forte relação com *Trapo*. Ambos os romances são biografias construídas a partir de relatos e de cartas deixadas pelo biografado, que se intercalam na história: Este procedimento de alternância é explicitado pelo filho do professor Rennon em *Uma noite em Curitiba*. A personagem escreve a biografia de seu pai intercalando, na narrativa, cartas deixadas pelo professor e que denunciavam seu caso extra-conjugal com uma atriz. “A propósito: por questão de métodos, decidimos, Fernanda e eu, transcrever integralmente todas as cartas, intercalando-as aqui e ali, sempre que necessário, com fatos e comentários que esclareçam as circunstâncias do momento.”<sup>29</sup>

No entanto, este procedimento de interrupção da transcrição das cartas para tecer comentários sobre elas é bastante questionável. Até que ponto a narração parcial do filho, resultado de sua ótica particular e limitada, se mantém fiel à verdade dos fatos? Afinal, ele não teve acesso ao outro lado da história, só conhecido por Sara, a atriz que foi amante de seu pai: “[...] tudo que sei sobre os telefonemas é o que meu pai escreveu sobre eles nas cartas —

---

<sup>29</sup> TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 16.

como diria o velho, elas não são uma fonte muito confiável. A tal limitação do ponto de vista.”<sup>30</sup>

É verdade que as cartas apresentam uma perspectiva limitada. Além disso, são fontes não muito confiáveis e esta desconfiança só tende a aumentar quando, em uma das cartas de Rennon à Sara, o professor dirige-se ao leitor, o que deixa claro o interesse de, mais tarde, publicar as cartas: “O leitor sorrirá com o detalhe. Que tipo de humor é o meu?”<sup>31</sup> E se havia, *a priori*, o interesse por parte do professor de ver, no futuro, suas cartas publicadas, as informações nelas contidas passam por um filtro ainda mais exigente e, portanto, estas informações perdem em teor de veracidade.

Além do caráter metaficcional, os romances de Cristovão Tezza são compostos de cartas e de trechos de diários que, a princípio, não são passíveis de representação por serem considerados documentos. E, seguindo este raciocínio, um leitor leigo tende a estabelecer, equivocadamente, um elo entre a ficção e a realidade. *Breve espaço entre cor e sombra* é um dos romances que cria este tipo de confusão por ser uma narrativa criada com base na história real de Modigliani, artista que jogou no Fosso Reale de Livorno, na Itália, algumas cabeças que ele próprio havia feito, mas que o haviam desagradado. Daí, o romancista teve a idéia de inventar uma falsa cabeça para movimentar a sua história de suspense. Mas, por incrível coincidência, durante o mês que Cristovão Tezza passou na Itália para pesquisar mais sobre Modigliani e sua arte, o autor descobriu que, na realidade, as peças falsas já existiam. No centenário da morte de Modigliani, a prefeitura italiana, em busca das peças lendárias lançadas ao Fosso pelo próprio artista, descobriu também várias peças falsas, fabricadas grosseiramente, mas que na época confundiram até mesmo o maior perito no assunto, Giulio Carlo Argan, que reconheceu as cabeças como legítimas Modigliani.

---

<sup>30</sup> TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 19.

<sup>31</sup> Id., p. 105.

Em *Breve espaço entre cor e sombra* há referência a este acontecimento quando Tato, a personagem principal, lê a passagem transcrita abaixo, que faz parte de uma carta que lhe foi enviada por uma amiga da Itália: “Isso depois do vexame nacional de 82, quando até Argan, o nosso grande Argan (e ele é mesmo grande, merecidamente), reconheceu aqueles arremedos do Fosso Reale de Livorno como legítimos Modigliani.”<sup>32</sup>

Com base no que foi estudado, pode-se concluir que a utilização de documentos e de fatos verdadeiros para o desenvolvimento da narrativa vem contribuir para a ilusão de verdade que a metaficção pode provocar, ilusão esta que é decorrência da suspensão dos elementos paratextuais e do fato de a metaficção ser considerada metáfora do mundo, tópico discutido amplamente por Waugh.

#### A FUNCIONALIDADE DA LINGUAGEM NA CONCRETIZAÇÃO DE IMAGENS

Analisando ainda o aspecto lingüístico dos romances de Tezza, a funcionalidade da linguagem é explorada, pela primeira vez, em *O fantasma da infância*: “Volto a fita e revejo Laura, os dois minutos que me foram concedidos pelo Tribunal. Laura olha para mim intrigada, Laura fecha o carro, Laura atravessa a rua, Laura fecha o carro, Laura atravessa a rua, Laura olha para mim intrigada, Laura olha para mim intrigada, Laura olha para mim intrigada, Laura olha para mim intrigada.”<sup>33</sup> Neste trecho, a linguagem foi trabalhada com o intuito de demonstrar que uma fita de vídeo foi assistida por André que, a julgar pelas repetições, volta a fita inúmeras vezes e congela a imagem no instante em que Laura aparece olhando para a câmera, intrigada. Aqui, o autor ousou mais que em *Trapo*. A repetição poderia ser substituída por uma simples fala do narrador informando o leitor de que André

<sup>32</sup> TEZZA, Cristovão. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 165.

<sup>33</sup> TEZZA, Cristovão. *O fantasma da infância*. Rio de Janeiro, Record, 1994, p. 154.

congelava a imagem em determinada altura do filme. No entanto, o autor conseguiu inovar, tentando fazer com que a linguagem concretizasse uma imagem não descrita. Em suma, as repetições no parágrafo transcrito subentendem as ações de voltar a fita para o ponto desejado e de congelar a imagem.

Em *Breve espaço entre cor e sombra*, a funcionalidade da linguagem surge nos capítulos que promovem a intersecção entre a literatura e a pintura. Estes capítulos aparecem, no romance, intercalados com as cartas que Tato recebe de sua amiga italiana e com a história propriamente dita e têm a função de elucidar o processo artístico da personagem no momento da criação de suas obras.

Além de, nessas partes, o foco narrativo ser em primeira pessoa, há uma tensão lingüística explicitada por repetições simples e regressivas, por embaralhamentos de uma mesma estrutura sintática, por enigmas, por metáforas e até por encadeamentos. Fora isto, a linguagem cria um universo onírico, às vezes muito próximo do delírio, o que justifica as inúmeras repetições, o *non sense*, o insólito do cenário e dos diálogos. Enfim, é criada uma atmosfera fantástica que lembra muito os contos de *A cidade inventada*. Nos contos desta obra é recorrente a imagem da cidade em ruínas, o que se repete em um dos capítulos que promove o intercâmbio entre a literatura e a pintura.

O *non sense* que permeia todos esses capítulos relaciona-se à idéia de liberdade sem fronteiras na pintura, o que dá a este tipo de obra de arte maior maleabilidade e menos preocupação com a sequência lógica e linear das idéias apresentadas, diferente do que ocorre na literatura. Este paralelo aparece, na obra, na voz de Ariadne, enquanto ela conversa com Tato:

[...] a literatura é mais bonita, mais intensa, mais exigente. Na literatura, o lixo é imediatamente reconhecível. Não há como confundir Sidney Sheldon com Shakespeare. [...]<sup>34</sup>

<sup>34</sup> TEZZA, Cristovão. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 208.



Mais adiante:

[...] A literatura precisa ser verossímil, as coisas têm de ter pé e cabeça. A pintura, não. Na pintura, você pode botar chifre em cabeça de cavalo, que fica bonito. Pode botar o cavalo com chifre em cima de um banquinho de três pernas, feitas de vidro. E equilibrar o banquinho no nariz comprido de um mágico com cinco cabeças, sendo cada uma delas uma carta de baralho. O mágico pode estar sentado no telhado de uma choupana, que repousa numa nuvem, que chove canivete — [...].<sup>35</sup>

Por mais que as literaturas fantástica e surrealista tenham a permissão de usar e abusar do *non sense*, a literatura conceituada nas passagens transcritas acima não parece prever um desdobramento, do qual fariam parte a narrativa fantástica, a poesia concreta, o poema processo, etc. A visão apresentada por Ariadne prevê a literatura como um todo, como a arte que faz uso da palavra enquanto a pintura faz uso das imagens. A atmosfera irreal da pintura, apresentada no discurso de Ariadne, poderia muito bem ser representada pela obra *Summer days*, de Georgia O'Keeffe<sup>36</sup>.



<sup>35</sup> TEZZA, Cristovão. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 208-9.

<sup>36</sup> SELZ, Peter. *Art in our times: a pictorial History 1890-1980*. New York, Harry N. Abrams, Incorporated, 1981, p. 324.

São quatro os capítulos intercalados que inserem na obra um discurso trabalhado para representar o processo artístico e criativo das obras de arte: *Crianças*, *Immobilis Sapientia*, *Estudo sobre Mondrian* e *Réquiem*.

O foco narrativo em primeira pessoa surge como uma espécie de reforço na concepção do processo criativo encontrada na obra. Às criações artísticas é atribuído um caráter pessoal, o que lhes garante a unidade e a originalidade. A narração em primeira pessoa também funciona para inserir o artista no meio do universo criado por ele próprio. Assim, ele convive com suas criaturas e percebe mais detalhadamente este ambiente imaginário a ser representado na tela.

As imagens, nestes capítulos, causam estranheza e criam uma atmosfera fantástica que se relaciona intimamente com a falta de lógica de muitas obras de arte (falta de lógica apenas do ponto de vista do observador, nunca do artista). Há um exemplo deste tipo de imagem na passagem em que o artista dialoga com uma criança, futura personagem de sua obra:

— Quem é você?

Um silêncio abrupto — talvez sentissem medo da minha determinação e da minha segurança. Mas a menina, depois de pensar um pouco, sorriu:

— Eu sou uma festa! — Mostrou-me os dedos da mão. — Ó: aqui estão as velinhas! — e soprou as unhas.<sup>37</sup>

O capítulo que descreve a criação da obra *Immobilis Sapientia* é um dos mais ricos no aspecto lingüístico. Ele é dividido em três partes e mantém uma unidade, promovendo a interdependência das partes. Cada parte termina de forma abrupta, muitas vezes, com o conetivo *e* e encontra continuidade apenas na parte seguinte. Este processo cria um grande encadeamento e, portanto, uma forte tensão sintática. Exemplo:

---

<sup>37</sup> TEZZA, Cristovão. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 32.

Fui avançando por um corredor estreito e baixo, de pedra, sentindo na palma da mão o limo da parede — aqui tudo era áspero, bruto, inacabado e (*Immobilis Sapientia*, final da parte I)

abandonado. O corredor começou a se alargar, [...] (início da parte II)<sup>38</sup>

As repetições regressivas surgem como metáfora de um caminho que está sendo percorrido e é encurtado à medida que aquele anda, avança, e como recurso sonoro que tenta reproduzir o efeito de um eco: “[...] Um imenso salão se abre diante de meus olhos; meus passos sobre o mármore fazem eco na imensa abóbada. Meus passos sobre o mármore fazem eco na imensa. Meus passos sobre o mármore”.<sup>39</sup>

A repetição simples também ocorre, mas não com a mesma finalidade daquela apresentada anteriormente. Seu objetivo é acentuar a presença do elemento onírico, em que as ações não ocorrem sempre de modo linear, nem logicamente e no qual elas também podem se desenrolar com mais vagar. A repetição, próxima do sonho e do delírio, traz à tona a falta de ligação com o real e a perda dos sentidos, o que provoca um ir e vir no tempo que, por sua vez, justifica as repetições que, no sonho ou no delírio, são decorrentes da inconsciência: “[...] Aproximo-me do paredão. Abro uma gaveta. Abro uma gaveta. Abro uma gaveta. Desenrolo um pergaminho: AEQUILIBRITAS CIRCULI. Abro uma gaveta.”<sup>40</sup> Às vezes, a repetição, por sugerir inconsciência e confusão, parece aliar-se às frequentes imagens circulares que estão presentes no capítulo, afinal, uma circunferência é uma linha contínua e fechada que não permite a identificação nem do começo, nem do meio, nem de seu fim.

O caminho percorrido pelo protagonista deste capítulo promove uma intertextualidade interna na obra. O protagonista é Tato, que também se vê numa espécie de labirinto tendo de escolher entre as direções dos diversos caminhos que surgem não só nestas narrativas

<sup>38</sup> TEZZA, Cristovão. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 94-5.

<sup>39</sup> Id.; p. 93.

<sup>40</sup> Id.; p. 94.

específicas, mas também na narração da história propriamente dita. Daí o fato de Tato aproximar-se de Ariadne. Em *Breve espaço entre cor e sombra* ela é a filha do colecionador Richard. Porém, no mito grego, Ariadne é a mulher que ajuda Teseu em seu caminho pelo labirinto, onde este teve de entrar para vencer o minotauro.

No capítulo *Estudo sobre Mondrian*, do mesmo gênero dos anteriores, há uma tentativa de expor o estilo do pintor holandês Piet Mondrian lançando mão de recursos lingüísticos. Este é também o capítulo em que a intersecção entre a pintura e a literatura ocorre de forma mais intensa. A literatura, trabalhando com a linguagem, cumpre o seu objetivo que, neste caso, é descrever a arte de Mondrian através da palavra, principal elemento do qual ela pode dispor:

A cor branca: a cor — branca (a cor branca, a cor branca, a cor). Branca: a cor. A cor: branca. Branca, a cor — a cor branca, a cor (branca), a cor branca; a cor branca. A cor branca a cor branca a cor branca a cor branca a cor branca a cor branca a cor branca branca a cor branca a cor branca branca a cor a cor a cor: branca. A cor branca.

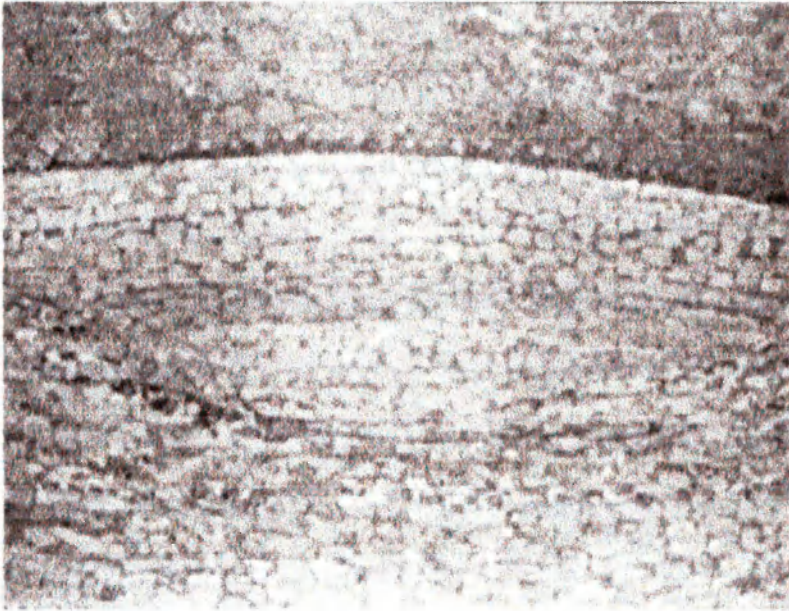
A linha reta: a negra linha. A negra linha reta — a linha, reta, negra, a linha reta negra, negra reta linha a. A linha reta negra, negra, reta, a linha: a linha (negra, reta). A linha reta, negra linha, a linha negra, reta.

A cor vermelha.<sup>41</sup>

Neste trecho, a seqüência repetitiva e o desmembramento dos conjuntos: *a cor branca* e *a linha reta*, são usados para desvendar as principais características do pintor. Em sua tela *Dune III*<sup>42</sup>, de 1909, predomina a técnica pontilhista, o que não passa de uma seqüência de pontos nas cores branca e preta que, ao se misturarem, formam uma terceira cor: o cinza.

<sup>41</sup> TEZZA, Cristovão. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 128.

<sup>42</sup> SELZ, Peter. *Art in our times: a pictorial history 1890-1980*. New York, Harry N. Abrams, Incorporated, 1981, p. 114.

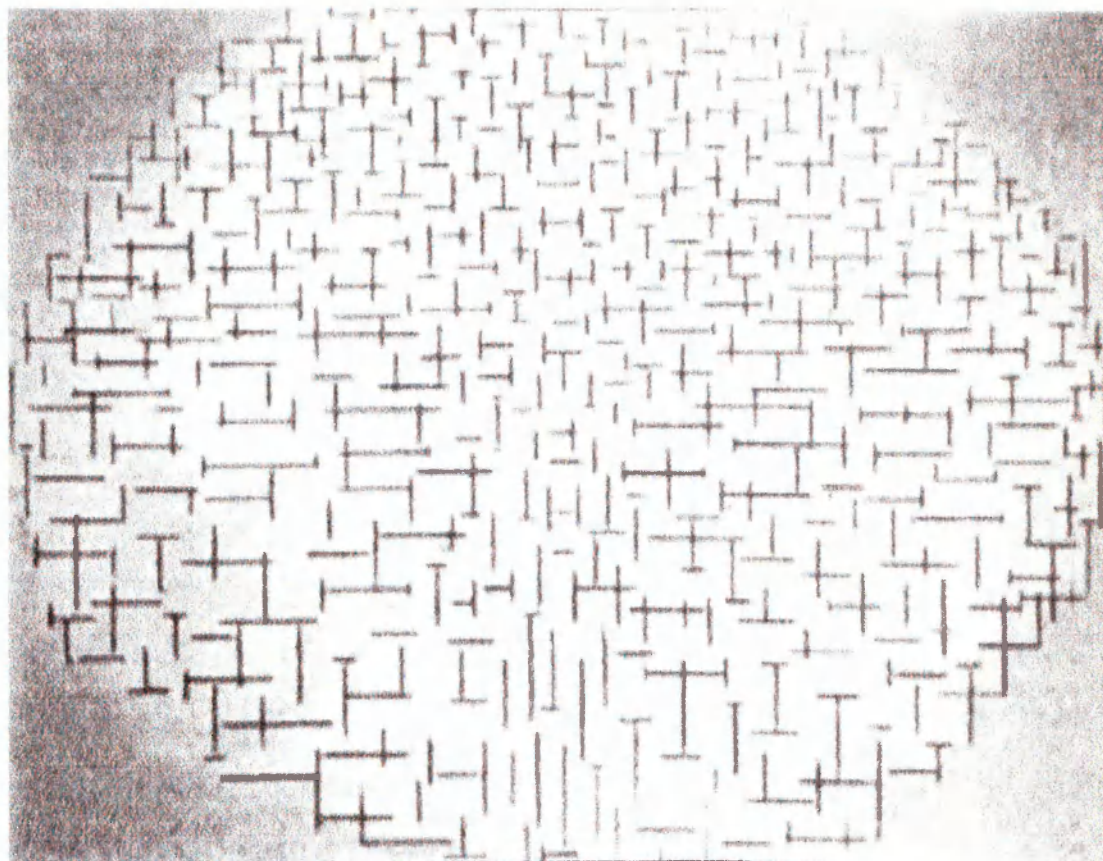


Outra obra de Mondrian na qual predominam as cores preta e branca em seqüência é *Composition n° 10 – Pier and Ocean*<sup>43</sup>, de 1915. Nesta tela Mondrian opta pela repetição de linhas em vez de pontos. Na interpretação de Peter Selz, o artista faz uso das linhas enquanto símbolos. As linhas verticais simbolizam o masculino e a vitalidade e as horizontais, o feminino e a tranqüilidade. Por várias vezes, há o cruzamento destas linhas e, por extensão, cruzam-se os elementos e as qualidades que os caracterizam.

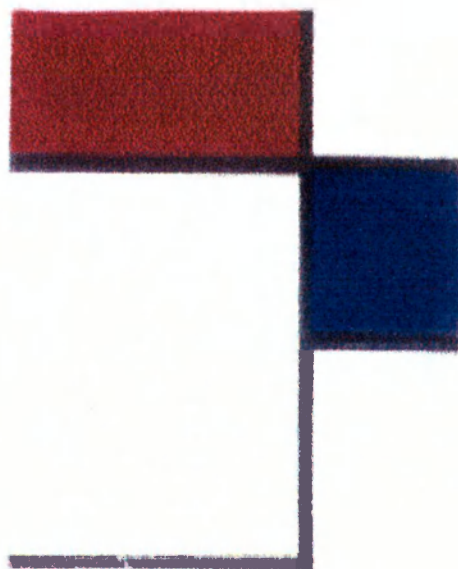
---

<sup>43</sup> SELZ, Peter. *Art in our times: a pictorial history 1890-1980*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1981, p. 163.





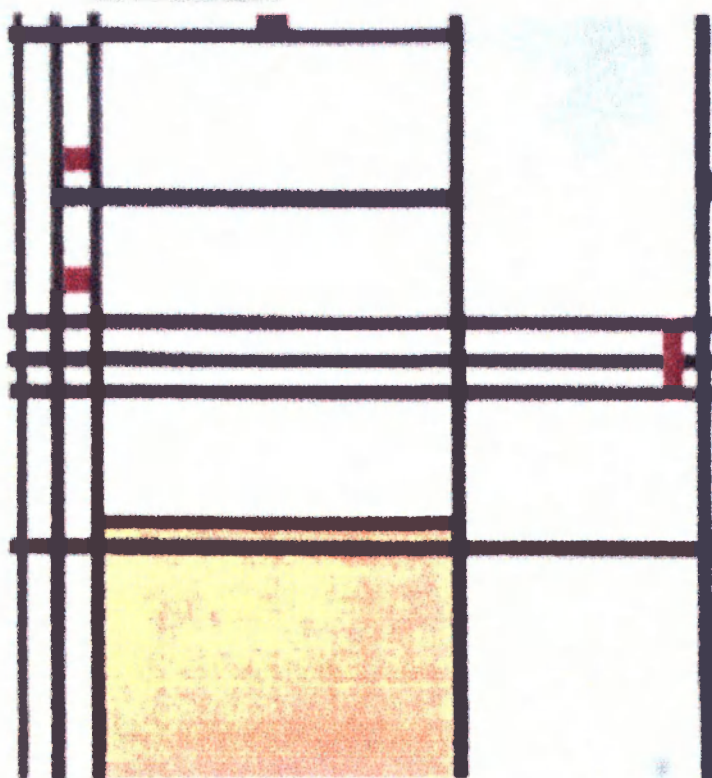
A cor vermelha, assim como as outras cores primárias azul e amarelo, aparecem na obra de Mondrian a partir de *Composition*<sup>44</sup>, de 1925.



---

<sup>44</sup> SELZ, Peter. *Art in our times: a pictorial history 1890-1980*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1981, p. 268.

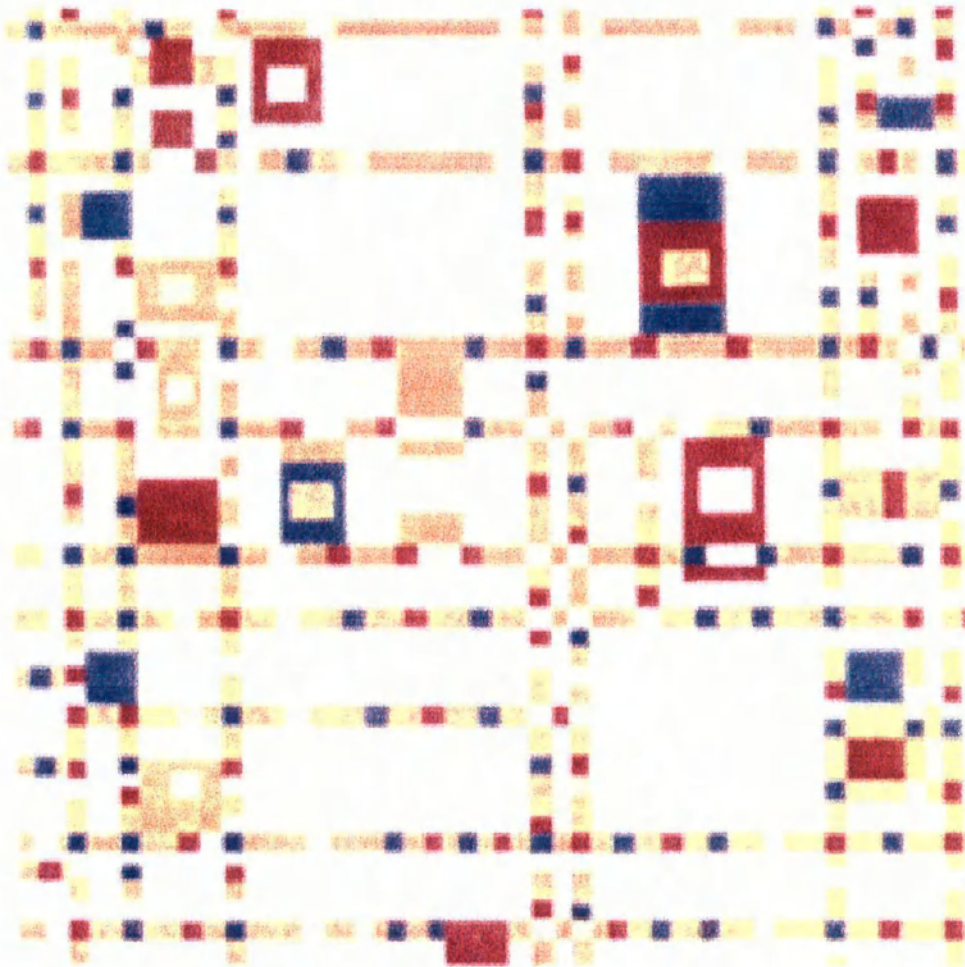
A tela de Mondrian mais próxima da descrição dada no capítulo inserido na obra de Tezza é *Paiting n° 9*<sup>45</sup>, de 1939.



Por fim, a última e também mais completa obra de Mondrian aqui apresentada é *Broadway Boogie Woogie*<sup>46</sup>, de 1942-43, na qual o artista reúne as características mais presentes em toda a sua carreira numa única tela. São elas: a seqüência de elementos repetidos, o uso das cores primárias, as linhas perpendiculares que dividem a tela em retângulos e a predominância da cor branca.

<sup>45</sup> SELZ, Peter. *Art in our times: a pictorial history 1890-1980*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1981, p. 340.

<sup>46</sup> Id.; p. 372.



Com base na observação das obras de Mondrian, torna-se evidente o perfeito tratamento dado ao estilo do artista, captado e apresentado na obra de Tezza através das construções lingüísticas. Deste modo, os capítulos analisados promovem o cruzamento da literatura com a pintura, aproximando estas duas artes distintas através da palavra.

A partir da análise dos exemplos retirados de *Trapo*, de *O fantasma da infância* e de *Breve espaço entre cor e sombra*, pode-se comprovar que o aspecto funcional da linguagem é progressivo e atinge um alto nível de elaboração no último romance analisado, considerado pelo próprio autor e pela crítica o seu melhor livro.



## PLURILINGÜISMO E POLIFONIA

O plurilingüismo aparece nas ficções tezzianas de duas formas distintas. No discurso das personagens e na intercalação de diferentes gêneros dentro do romance. A primeira forma de manifestação plurilíngüe é parte constituinte de todos os romances. O romancista, em meio a uma miscelânea de discursos, escolhe os mais apropriados para as suas personagens. A seleção dos discursos depende das características atribuídas, pelo autor, às suas personagens. Deste modo, são fundamentais as forças sociais que determinam a estratificação da linguagem como, por exemplo, o sexo da personagem, sua classe social, sua profissão e os traços que determinam sua personalidade. Estes fatores são os principais responsáveis pela inserção de palavrões no discurso da maioria das personagens dos romances do autor. Basta lembrar do discurso das cartas de Trapo ou do discurso de Juliano Pavollini. No entanto, o palavrão, por exemplo, não destoa nos discursos destes personagens; muito pelo contrário, soa bastante bem, surgindo de forma natural, e adequando-se perfeitamente às personagens. Várias características de Trapo e de Juliano permitem o uso de palavrões: a idade, a rebeldia, principalmente no caso de Trapo, que se posiciona radicalmente contra o sistema, o meio onde vivem (Juliano vive em um prostíbulo) e o próprio caráter. Além disso, o palavrão confere à linguagem um tom coloquial que também é determinado pelas características acima mencionadas.

Este vínculo entre a personagem e seu discurso é, para o teórico russo Mikhail Bakhtin, a essência de sua teoria e o objeto fundamental do romance. O discurso tende a formar uma unidade com a personagem que o enuncia. O discurso deve deixar transparecer o perfil da personagem como se não houvesse linguagem mais apropriada para ela. A partir destas observações sobre a necessidade de haver uma concordância entre a personagem e o seu discurso, fica claro que o discurso é um objeto moldável e manipulável nas mãos do

romancista. Um risco que se corre é, a partir da afirmação de que o discurso tem a função de expor o ponto de vista particular de uma certa personagem, tomar a linguagem das personagens isoladamente. A linguagem própria de cada personagem deve ser percebida como peça de um quebra-cabeças, o que leva à valorização do aspecto social do romance.

Na obra de Tezza, os discursos gozam de autonomia porque também as personagens dispõem desta autonomia e ambos são constituídos de uma base ideológica sólida. A personagem faz de seu discurso um instrumento para expor seu ponto de vista sobre o mundo, sua cosmovisão. Conseqüentemente, este ponto de vista entra em choque com os das outras personagens. No conjunto do romance, então, os discursos e as personagens coexistem e fazem questão de expressar a sua particularidade, o que gera conflitos porque estes discursos não são amarrados e ponderados por um discurso autoritário, como nos romances monológicos. Nos romances de Cristovão Tezza, as personagens e seus discursos são independentes e participantes do jogo polifônico.

Se o discurso das personagens é munido de peso ideológico, assim também são suas ações. Nas palavras de Bakhtin: “A ação do herói no romance é sempre sublinhada por sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico (não apenas num mundo épico), ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra.”<sup>47</sup> A ação e o discurso emanam da personagem e, por isso, devem condizer com seu perfil, ou seja, devem ser coerentes com as forças sociais que determinam a personagem.

Para esclarecer o conceito de polifonia, Bakhtin opõe o romance à epopéia e conclui que a ideologia particular é o ingrediente fundamental da polifonia. Referindo-se ao herói épico, o autor observa:

---

<sup>47</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, UNESP, 1993, p. 137.

[...] ele não apenas age, mas também fala e sua ação não tem uma significação geral e indiscutível, ela não se realiza num mundo épico incontestável e significativo para todos. Por isso, esta ação sempre necessita de uma ressalva ideológica, ela tem uma posição ideológica definida, que é a única possível e que por isso, é contestável. A posição ideológica do herói épico é significativa para todo o mundo épico; ele não tem uma ideologia particular, ao lado da qual possam existir outras. Naturalmente, o herói épico pode proferir longos discursos (enquanto o herói romanesco silencia), no entanto seu discurso não se distingue no plano ideológico (ou se distingue apenas de maneira formal — quanto à composição e ao assunto), e se confunde com o discurso do autor. Mas o autor, também, não destaca sua ideologia: esta se funde à ideologia geral, a única possível. A epopéia tem uma perspectiva única e exclusiva. O romance contém muitas perspectivas, e o herói geralmente age em sua perspectiva particular. Por isso, na narrativa épica, não há homens que falam como representantes de linguagens diferentes: o homem que fala, na realidade, é apenas o autor, e não existe senão um único e exclusivo discurso, que é o do autor.<sup>48</sup>

A multiplicidade de vozes no romance é fundamental para o jogo polifônico entre os enunciados que o integram, pois para existir polifonia é necessária a presença de, no mínimo, dois sujeitos falantes e que as vozes das personagens se façam audíveis às outras personagens, a fim de que a discordância entre elas provoque um embate. Assim instala-se a polifonia na obra. A personagem deixa de ver o outro como objeto e passa a encará-lo como sujeito. A partir daí, o conflito entre eles acontece em pé de igualdade. A polifonia pode ser entendida como a manifestação concreta do dialogismo. Em um jogo polifônico, as vozes que dialogam criam polêmica, entram em choque, devido ao fato de assumirem posições sociais e ideológicas diferentes.

A polifonia, na obra de Tezza, está condicionada a dois fatores — à relação do herói com as outras personagens e à estrutura da narrativa. No caso da relação de Trapo com seu pai, é nítida a oposição ideológica entre eles, mas o conflito chega ao leitor através do que o pai conta ao professor Manuel, através das cartas escritas por Trapo e também através do testemunho de Izolda e, dessa forma, o efeito da polifonia é diluído. Tendo em vista estas características, é impossível identificar a polifonia em toda a plenitude deste recurso literário, mesmo com base na estrutura densa de algumas personagens. No exemplo de *Trapo*, já

---

<sup>48</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, UNESP, 1993, p. 136.

mencionado, para que a polifonia se realize em sua plenitude falta o embate direto entre as personagens e a sequência de perguntas e respostas que intensificam o *αγόν*.<sup>49</sup>

No entanto, quanto à estrutura dos romances, a obra de Cristovão Tezza é genuinamente polifônica. A multiplicidade de pontos de vista, ligada à alternância dos falantes e ao suspense, é o elemento básico para o caráter polifônico dos romances tezzianos. É quase impossível desvendar os mistérios de *O fantasma da infância*, de *Breve espaço entre cor e sombra* e de *Trapo*. Estes três romances primam pelo encerramento abrupto da narrativa, sem deixar respostas para as perguntas que teriam de ser respondidas. No jogo da alternância dos enunciadores dos diversos discursos, que expressam diversos pontos de vista, uma lacuna não é preenchida. Pois justamente este vazio é a indicação de que nesses romances não impera um discurso autoritário, comum nos romances monológicos e que tem a função de dar unidade à obra. Na obra de Tezza, a unidade permanece oculta. Cabe ao leitor desvendá-la.

## IMPLICAÇÕES DA MANIFESTAÇÃO PLURILÍNGUE NO ROMANCE

Além de o plurilingüismo nos romances de Cristovão Tezza se manifestar através dos discursos das personagens, manifesta-se também através da intercalação dos gêneros. Esta é, para Bakhtin, “[...] uma das formas mais importantes e substanciais de introdução e organização do plurilingüismo no romance [...]”<sup>50</sup>. O procedimento de intercalação de gêneros e os discursos próprios destes deixam transparecer a bivocalidade do discurso. Um discurso pré-existente e responsável por expressar uma idéia “x” passa a servir a um segundo dono,

<sup>49</sup> Termo grego cuja transliteração é *agón* e significa *conflito*.

<sup>50</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, UNESP, 1993, p. 124.

que dele se apropria para inseri-lo em um novo contexto e, assim, usá-lo para expressar uma idéia “y”. A manifestação do plurilingüismo através de gêneros intercalados tem suas raízes na Antigüidade Clássica. O grego Menipo de Gádara, no século IV a.C., foi o primeiro a usar poesia e prosa no mesmo texto, intercalando-as. Este tipo de texto, devido ao nome de seu criador, ficou conhecido como *Saturae Menippeae*. No século I a.C., Marcus Terentius Varro dedica-se à escrita de quinze sátiras menipéias. Este tipo de sátira pode ser caracterizado como uma forma literária mista que prima pela mistura de gêneros, temas e tons. Na produção satírica de Sêneca há outro exemplo de sátira menipéia. Em *Apocolocyntosis*, Sêneca alterna prosa e poesia com o objetivo de criticar o imperador Cláudio, que banira o escritor de Roma nos primeiros anos de seu governo. Mas como uma crítica direta lhe traria problemas, Sêneca opta por escrever um texto em que o discurso se encarregue das críticas que aparecem veladas, implícitas na bivocalidade do discurso. Aliás, a sátira requer um discurso bivocal, pois conta com a sua ambigüidade e discrição para, muito sutilmente, refratar as intenções do autor, o que não exclui a possibilidade de um texto intercalar gêneros apenas visando um caráter objetual. Quando Cláudio morreu, Sêneca já havia voltado a Roma por intervenção de Agripina, esposa do imperador. Nero leu, no funeral, um elogio ao imperador, escrito por Sêneca, que o fez para cumprir uma formalidade, apenas. No entanto, com desejo de vingança, Sêneca escreveu, dias depois, *Apocolocyntosis*, termo latino que significa *transformação em abóbora* e que parodia a cerimônia da apoteose, para a qual todos creditavam a possibilidade de o ser humano transformar-se em deus. Depois desta sátira de Sêneca, a sátira menipéia se fez presente em *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio e em *Satyricon*, de Petrônio.

Com base nestas informações é possível identificar a sátira como precursora do segundo tipo de manifestação plurilíngüe, o que justifica sua aproximação com o romance contemporâneo, neste estudo. A intercalação de gêneros na obra de Tezza tem inúmeras

funções. Uma delas é apresentar vários pontos de vista sobre uma mesma história. A princípio, isto representa uma tendência à pluralidade, que pretende ampliar o campo de visão do leitor, não fazendo com que este conheça apenas um lado ou uma versão do que lhe é contado, como se a história fosse um polígono. A intenção é que o leitor tome conhecimento da estrutura multifacetada da obra, como se esta fosse um poliedro. Os gêneros intercalados também colaboram para que se instale no romance uma multiplicidade de vozes e de discursos. Calvino, em sua conferência sobre a *Multiplicidade*<sup>51</sup>, que faz parte de *Seis propostas para o próximo milênio*, liga imediatamente multiplicidade ao nome de Mikhail Bakhtin. Esta associação é explicada pelo fato de a multiplicidade ser um sinal claro da libertação do discurso autoritário e, por conseguinte, um traço do caráter polifônico do romance. Cristovão Tezza trabalhou muito bem com as multiplicidades de pontos de vista, vozes e discursos em *O fantasma da infância* e em *Breve espaço entre cor e sombra*. Em ambos os romances, é impossível se chegar a uma conclusão sem dar importância à multiplicidade. Na primeira obra, o escritor André Devinne, depois de seqüestrado por Doutor Cid, escreve sua própria história desde o seu reencontro com Odair, um amigo de infância. No entanto, sua história não é contada de forma linear e isto implica na existência de algumas lacunas que, em parte, são preenchidas pelos fragmentos do diário de Laura que aparecem, no livro, alternados com a história de André. Nesta alternância, há dois pontos de vista distintos que se confrontam — o de André e o de Laura — na tentativa de um completar o outro. Também há duas vozes em confronto e dois discursos. O discurso do diário de Laura merece atenção especial, pois além de representar a voz de Laura e de expressar seu ponto de vista, apresenta características próprias do gênero diário. É um discurso com alto teor confessional e que, por isso, não subentende um interlocutor, é escrito em primeira pessoa e traz, em cada

---

<sup>51</sup> CALVINO, Ítalo. *Multiplicidade*. In: \_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 115-38.

relato, sua respectiva data. Para melhor compreensão da importância destes pontos de vista alternados, basta pensar na importância que tem o outro para o sujeito. O outro conhece detalhes que o próprio sujeito desconhece. Por exemplo, é impossível para o sujeito ver suas expressões faciais ou ter uma visão geral de sua aparência física. Esta percepção total só é permitida ao outro. Sendo assim, o outro é munido de um excedente que lhe permite uma visão total do sujeito e vice-versa. Logo, os fragmentos do diário de Laura revelam ao leitor detalhes não mencionados por André no momento em que este escreve sua história. Talvez estes detalhes não tenham sido ocultados de propósito, mas pela impossibilidade de André ter acesso às informações que compõem o excedente de que Laura dispõe. Por ser necessária esta inter-relação entre as personagens, entre seus discursos e seus pontos de vista, a natureza social do romance é posta em evidência. Antes de seguir adiante, é imprescindível diferenciar voz narrativa de ponto de vista. Paul Ricoeur é apenas um dos preocupados em fazer esta diferenciação. Segundo Ricoeur<sup>52</sup>, o ponto de vista está relacionado ao local de onde se observa um fato, o que garante ao observador um determinado ângulo de visão. E a voz narrativa é a pessoa que fala, ou seja, é o observador. Sendo assim, um romance pode ter vários pontos de vista e vários narradores ou, ainda, vários pontos de vista e um único narrador. Para que isto ocorra é preciso que o narrador se desloque, a fim de ampliar seu ângulo de visão e, para isso, é preciso que ele conheça todos os pormenores do fato.

Assim como *O fantasma da infância*, *Breve espaço entre cor e sombra* também traz dois pontos de vista, o que faz do romance uma narrativa dupla. A história que envolve uma falsa cabeça de Modigliani só é desvendada a partir dos relatos de Tato e das cartas que este recebe de uma amiga italiana. Aqui, também, assim como há vozes e pontos de vista alternados, há discursos alternados e um destes discursos é o discurso próprio do gênero

---

<sup>52</sup> RICOEUR, Paul. *Ponto de vista e voz narrativa*. In: \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. (tomo II). São Paulo, Papirus, 1995, p. 147-63.

epistolar. Quando este gênero é inserido no romance, passa a ser um instrumento do plurilingüismo.

A intercalação dos gêneros no romance, muitas vezes, acaba gerando variantes do gênero romanesco. Isto ocorre quando o gênero que se intercala à narrativa passa a ser predominante ou se sobrepõe à história propriamente dita pela frequência com que é utilizado e pela sua importância e pela função que desempenha no romance. Os gêneros inseridos no romance podem ser literários ou extraliterários. Nos romances de Tezza, geralmente, são inseridos gêneros extraliterários como cartas, diários e bilhetes. Embora sejam a minoria, os gêneros literários também aparecem. Um exemplo é a transcrição dos poemas escritos por Trapo em *Trapo* e outro é a transcrição de fragmentos da prosa de Clarice Lispector em *A suavidade do vento*.

Às vezes, os romances permitem a inserção de vários gêneros literários e extraliterários e, assim, deixam transparecer a dimensão de sua maleabilidade. Como uma Torre de Babel, os romances compreendem várias vozes, que têm sua autonomia conservada e que têm a função primeira de estratificar a linguagem do romance. Por isso, Bakhtin define o romance como um “fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal.”<sup>53</sup> Em suma, o romance é um enunciado heterogêneo formado por múltiplas vozes e por múltiplos estilos e, por isso, pode ser considerado um híbrido.

Os romances de Cristovão Tezza são híbridos. Aliás, a hibridização é necessária e permitida no romance, pela sua natureza flexível. A hibridização nas ficções de Tezza é resultado da multiplicidade e da alternância de vozes e de pontos de vista, pré-requisitos para a realização do romance enquanto enunciado plurilíngüe. No entanto, o autor trabalha com a hibridização em um grau ainda mais elevado. Ele consegue, com maestria, transformar as

---

<sup>53</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP, 1993, p. 73.



cartas de Trapo e a autobiografia de Juliano Pavollini em enunciados híbridos. Este tipo de hibridização não conhece fronteiras formais e o enunciado é atribuído a um único falante que mistura tons, vozes e intenções. O artifício, além de criar armadilhas para o leitor, torna o discurso ambíguo. Para Juliano, esta ambigüidade convém.

Nas últimas páginas do romance, Juliano insere em seu discurso uma estilização paródica de uma notícia de jornal que não aparece em itálico, como é comum em outros romances de Tezza que lançam mão deste mesmo recurso.

Não tem perdão, mas é decente. Alguém vai admirar o seu gesto. Os jornais vão dizer: Entregou-se voluntariamente o jovem Juliano Pavollini, assassino de Isabela Pereira, aliciadora de menores e uma das cabeças da prostituição em Curitiba. Confessando-se arrependido, Pavollini deu mostra de uma grande dignidade. Acompanhou-o ao Distrito o famoso Doutor Melo, com sua filha Doroti, que chorava muito. Prevê-se que o garoto será absolvido por unanimidade, uma vez que o crime foi cometido em legítima defesa. Grande número de populares lotou o tribunal do júri em apoio ao infeliz menino. Eu podia fugir mais uma vez. Pegar um ônibus para São Paulo. Ninguém desconfiaria.<sup>54</sup>

Nesta passagem, Juliano se apropria do estilo jornalístico, dos jargões próprios de notícias criminais e, assim, assume uma linguagem diferente da sua dentro de um único enunciado. A hibridização funciona também para mostrar a oscilação de humor de Juliano enquanto este relata à Clara sua discussão com Isabela, momentos antes de assassiná-la: “Eu sorri minha gosma, cheio de teias na alma, um homem objeto, pior que todos os piores vagabundos que alguma vez passaram pela vida de Isabela. *Quem aquela puta pensava que era?* [sem grifo no original]. Agora sim, descobri espantado que o vulcão espumava. Se eu saísse correndo porta afora estaria salvo, mas a paralisia me tomou. *Minha cordialidade odeia confrontações* [sem grifo no original] — [...]”<sup>55</sup>

No caso de Juliano, em especial, o enunciado híbrido pode ser interpretado como

<sup>54</sup> TEZZA, Cristovão. *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro, Record, 1994, p. 173.

<sup>55</sup> Id.; p. 171.

reflexo de sua personalidade camaleônica, sempre oscilando entre a verdade e a mentira, sempre ocultando sua culpa sob um discurso duplo e falseado. Através da manipulação do discurso, Juliano obtém seu maior disfarce: a imprecisão.

Em *Trapó*, o enunciado híbrido também expõe certa oscilação, o que condiz com a situação em que Trapó se encontra quando escreve. Normalmente ele está sob o efeito de drogas. Mas a função primordial da hibridização em *Trapó* é estabelecer a ironia, como nas duas passagens reproduzidas a seguir:

Não sei por que falo de literatura com você, minha deusa ignorante. O único livro que você leu foi o *Fernão Capelo*, mesmo assim porque a professora obrigou. Perto de você sou um sol eterno. E você escreve poesias, que coisa linda! [...] Enquanto estamos todos – nós, os Grandes Poetas – [...], você ABSOLUTAMENTE SEM REMORSO, interrompe a novela das oito, aciona quatro ou cinco neurônios (em irônico contraste com os bilhões de neurônios que pululam na nossa cabeça, nós, os Grandes Poetas) e escreve com a tua belíssima letra redonda um poema sobre o luar que bate na janela do quarto e, não satisfeita com este homicídio culposo, ilustra-o a lápis de cor João Faber num caderno escolar! Como se não bastasse ainda tamanha afronta, joga perfume no papel, dobrando-o, envelopa-o, e remete-o para mim!

*Eu tenho que te amar, minha deusa* [sem grifo no original].

Vem!

Pisa o salto de cristal da tua olímpica pureza no saco de sessenta quilos da minha inteligência!

Nunca mais escrevo poesia!

Never more! Never more!”<sup>56</sup>

Mais adiante:

“Rosa, rosae, rosarum, rosana, rasura:

Se eu soubesse latim, que grande escritor seria!”<sup>57</sup>

No primeiro fragmento, Trapó assume posições diversas a respeito de Rosana. Primeiro, refere-se a ela como infantil e ignorante, ridicularizando-a. Depois, declara seu amor por ela. Esta mudança ocorre subitamente, mas as duas posições de Trapó em relação a

<sup>56</sup> TEZZA, Cristovão. *Trapó*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 20.

<sup>57</sup> Id.; p. 52.

Rosana permanecem lado a lado, no mesmo enunciado. No segundo fragmento, Trapo começa a declinar a palavra *rosa* em latim e, depois, se apropria do juízo popular sobre a língua latina, impregnando-o de ironia. O comum é ouvir que o latim ajuda na aprendizagem do português e de outras línguas o que, do ponto de vista linguístico, é inteiramente falso. Trapo sabe disso, seu julgamento aparece explicitamente pela utilização do tom irônico, simplesmente. Observando melhor a primeira parte do segundo fragmento transcrito, já há indícios de ironia quando Trapo abandona o tom laudatório da declinação e encerra com *rosana*, *rasura*, brincando com a sonoridade das palavras.

De todas as obras de Tezza, *Trapo* concretiza o conceito de romance enquanto uma forma literária híbrida, de modo espetacular. Com *Trapo*, o autor define melhor seu estilo com a exacerbação de motivos encontrados em seus romances anteriores e introduz novos recursos que, a partir de então, norteiam sua produção literária e contribuem para o enriquecimento da linguagem. No entanto, a repetição dos motivos e dos recursos na obra de Tezza não implica a utilização de fórmulas, mas a busca do aperfeiçoamento. Cristovão Tezza, através do método da reformulação contínua, vai aprimorando sua obra — *a work in progress*<sup>58</sup>. Esta idéia fica bastante evidente com a retomada dos recursos utilizados pelo romancista e por ele considerados fundamentais. Os recursos retomados são aprofundados com a finalidade de testar todas as suas possibilidades de realização, até esgotá-las.

---

<sup>58</sup> Esta expressão foi usada por Ford Madox Ford para dar nome a um suplemento literário editado por ele e que deveria conter um trecho de *Finnegans wake*, de Joyce. No entanto, o trecho chegou às mãos de Ford excessivamente fragmentado e, por isso, o suplemento no qual foi publicado recebeu o título *Work in progress*. Mas James Joyce gostou da idéia de Ford e passou a usar a expressão toda vez que se referia a *Finnegans wake* até a publicação da obra, em 1939. In: ELLMANN, Richard. *James Joyce*. São Paulo, Globo, 1989, p. 694. A expressão *work in progress* que pode ser traduzida por *obra em realização* foi adotada neste estudo, pelo seu significado, e não com o intuito de comparar a obra de Cristovão Tezza com a de James Joyce.

## DA INTERTEXTUALIDADE À MULTIPLICIDADE

Voltando à questão da intertextualidade, uma das formas de manifestação do plurilingüismo no romance, há três obras de Cristovão Tezza nas quais os gêneros intercalados determinam variantes romanescas como o romance epistolar e o romance-diário. *O terrorista lírico* é um romance-diário. *Trapo* e *Uma noite em Curitiba* são romances epistolares. Apesar de em *O fantasma da infância*, o diário de Laura ser inserido na narrativa e, em *Breve espaço entre cor e sombra*, as cartas de uma amiga de Tato também serem inseridas no romance, estes dois romances não constituem um romance-diário e um romance epistolar, respectivamente. Isto acontece porque em *Trapo*, em *Uma noite em Curitiba* e em *O terrorista lírico* as cartas e o diário de Raul Vasquez são essenciais para as narrativas, ou seja, sem eles estes romances não existiriam, afinal, as personagens principais confessam que o ponto de partida para a escritura dos livros foi, no caso de Manuel, as cartas de Trapo; no caso de Paulo, o filho do professor Rennon, as cartas de seu pai à Sara e, no caso de Raul, o desejo de escrever um diário. Nesses três romances, as cartas e o diário são as bases para a realização dos romances. Já em *O fantasma da infância* e em *Breve espaço entre cor e sombra*, o diário de Laura e as cartas que Tato recebe de sua amiga são indispensáveis para a formação da multiplicidade de pontos de vista, ou seja, a intercalação de gêneros, nestes romances, tem outra finalidade e ocupa uma posição secundária.

Os gêneros extraliterários aparecem na maioria dos romances do autor através de estilizações. A estilização pode ser facilmente associada à mimese, pois consiste na tentativa de recuperar o estilo da linguagem de outrem. Em *Uma noite em Curitiba*, há duas estilizações interessantes. Uma delas, de uma notícia publicada em uma revista de fofocas: “A

*locomotiva Sara Donovan, em merecidas férias, curte as delícias de seu oitavo marido, o elegantíssimo historiador Frederico Renom (sic). ”*<sup>59</sup>

A outra estilização tem um fundo irônico, pois trata da escrita de uma carta de demissão que, assim como outros documentos (procuração, declaração, etc.), tem um modelo fixo:

DEMIS.DOC

– razões (??)

Curitiba,

Ao Chefe do Dep. etc....

FREDERICO AUGUSTO RENNON, Professor Titular etc. etc. etc., Reg. no DP sob o num. etc... etc... (consult.reg.)

Vem mui respeitosamente etc... etc...

TENDO EM VISTA etc... por força da Resolução Tal do Con. Un. etc. apresentar seu pedido de d. etc.

Sem mais para o momento, subscrevo-me etc. etc.<sup>60</sup>

Esta estilização foi feita com base em recortes de expressões-clichês e invariáveis que fazem parte de uma carta de demissão, em que variam os dados pessoais, apenas.

Outros gêneros extraliterários estilizados são o bilhete: “*Eles chegaram antes. Desculpe. T.*”<sup>61</sup>, que tem como característica principal a brevidade, e os anúncios de classificados, que dizem o essencial com orações breves e abreviaturas: “*Lili loiríssima. Faço tudo 24 horas hot./mot. Só gatas. Mulata fogosa. Gêmeas massagistas.*”<sup>62</sup> As cartas pessoais têm sua linguagem estilizada em *Juliano Pavollini*, no momento em que Juliano escreve uma carta à sua mãe retirando frases dos manuais *80 Cartas de Amor* e *Correspondência Oficial*, que privilegiam os chavões. Este tipo de carta, além de ser rico em adjetivação, elege um rol de palavras difíceis e pouco usuais: “*Não se preocupe, mãe querida, o amor não se arrefece*

<sup>59</sup> TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 160.

<sup>60</sup> Id.; p. 154.

<sup>61</sup> TEZZA, Cristovão. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 265.

<sup>62</sup> Id.; p. 74.

*com a distância, que antes o aumenta. Vou ganhar numerário suficiente para cuidar da senhora e trazer minhas irmãs singelas para o convívio fraternal. [...] Outrossim, custa-me a despedida, e se há algum consolo é a certeza do reencontro, que espero breve. Aceite, mamãe querida, o ósculo da minha saudade”.*<sup>63</sup>

Tais estilizações aparecem nos romances como objetos de ironia, multiplicidade, como objetos que promovem a ponte com a realidade e como instrumentos da manifestação plurilíngue no romance, sua função primeira. Importante, também, é notar que a intercalação de gêneros se faz anunciar pela mudança do tipo de letra empregada, geralmente o itálico, e este tipo de recurso funciona como uma demarcação de fronteiras entre os gêneros que compõem os romances. *Trapo* é o romance mais rico na quantidade de diferentes gêneros intercalados, literários ou extraliterários. Isto se deve ao fato de Trapo ser um jovem escritor. Sua produção escrita, bastante diversificada, reúne cartas, poemas, manifestos, contos, canções, confissões e estilizações. Por exemplo, em uma das cartas de Trapo a Rosana, ele estiliza o discurso de um pregador:

Hoje sou um Pregador.

[...]

Poderei eu, entretanto, dispondo de tão grande saber, transmitir-vos de um golpe só o que levei uma vida inteira para conquistar?

Não! Mil vezes não!

E esclareço que não são mesquinhas minhas razões, como poderíeis imaginar. É que a verdade, como os prédios, necessita de alicerces profundos, para que não desabe ao primeiro vento.<sup>64</sup>

Assim como em *Trapo*, em *A suavidade do vento* predominam os gêneros literários. No romance, são transcritos fragmentos da prosa de Clarice Lispector e de Samuel Beckett. Vez ou outra são transcritos verbetes do *I-Ching*, anúncios lidos pelo protagonista no *Pasquim* e cartas-clichês. É evidente que esta segunda forma de manifestação do plurilinguismo no

<sup>63</sup> TEZZA, Cristovão. *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 58-9.

<sup>64</sup> TEZZA, Cristovão. *Trapo*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 74.

romance estabelece a intertextualidade. A intertextualidade pode aparecer no texto de duas maneiras: através da citação direta ou da alusão. De forma extremamente simplificada, a intertextualidade pode ser entendida como a inclusão de um texto dentro de outro. Estes textos podem ser separados por fronteiras bem delineadas e visíveis, como acontece nos romances de Tezza, ou podem ser confundidos com a voz do narrador ou das personagens e passarem praticamente despercebidos.

Intertextualidade sempre implica em interdiscursividade, pois quando um texto é inserido dentro de outro, leva com ele o seu discurso característico. Mas nem sempre interdiscursividade implica em intertextualidade. Um texto pode se apropriar unicamente de um discurso alheio como de chavões, que são discursos já automatizados. Pode-se recorrer à intertextualidade apenas com a finalidade de lançar mão de um recurso que contribui para o enriquecimento do romance, com a intenção de fazer uso da mesma idéia expressa pelo texto em seu contexto original, no caso da literaridade direta na transmissão, ou ainda, com o intento de inverter o sentido que o enunciado tinha em seu contexto de origem promovendo, assim, a deformação paródica do discurso de outrem. Mas por mais fiel que possa parecer a transmissão do discurso alheio este sempre é transformado e afetado, em maior ou menor grau. Para isto e para a influência que o contexto literário pode exercer sobre o discurso alheio, Bakhtin chama a atenção:

[...] por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata. O polemista inescrupuloso e hábil sabe perfeitamente que fundo dialógico convém dar às palavras de seu adversário, citadas com fidelidade, a fim de lhe alterar o significado. É particularmente fácil, manipulando-se o contexto, elevar o grau de objetividade da palavra de outrem, provocando reações dialógicas ligadas à objetividade: assim, é muito fácil tornar cômica a mais séria das declarações. A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão); o grau de influência mútua do diálogo pode ser imenso.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, UNESP, 1993, p. 141.

Em *A suavidade do vento*, o autor intercala os textos citando-os de forma literal. Por isso, o discurso de outrem passa por transformações mínimas de sentido que começam no instante em que o texto é retirado de seu contexto de origem para ser recontextualizado, ou seja, para receber uma nova moldura. A função dos intertextos na obra de Cristovão Tezza é de adequarem-se à história, ilustrando-a, enfatizando alguns traços da personalidade das personagens ou, ainda, prevendo e antecipando o destino da personagem. Por este motivo, os verbetes do *I-Ching*, sobretudo, são dotados de alto teor profético e também acentuam o lado místico da personagem, que tem sua vida condicionada aos conselhos do livro.

A intertextualidade é, ao mesmo tempo, consequência e princípio básico para a instauração do plurilingüismo no romance. A intertextualidade é a apropriação do discurso de outrem. Esta apropriação é resultado de um longo processo de desconstrução, de fragmentação de um enunciado pré-existente, seguido da seleção de partes do enunciado que são, então, retiradas de seu contexto original para serem inseridas em um novo contexto. Apesar de já estar claro que tanto o discurso incorporado quanto o texto que o incorpora mantêm sua autonomia, um pode influenciar o outro, como em um jogo de forças. O contexto pode manter o sentido original do discurso por ele incorporado ou tentar influenciar o discurso de outrem até a sua total subversão e, neste caso, o discurso de outrem é vítima de infiltrações, ou seja, é utilizado para refratar a voz do autor ou das personagens que podem perpassar o discurso com suas intenções. Quando isto ocorre é porque o contexto de transmissão ultrapassa as barreiras que o separa do discurso citado e consegue, assim, penetrá-lo e absorvê-lo, de modo que as fronteiras entre eles tornem-se invisíveis. Bakhtin refere-se a este tipo de transmissão do discurso citado como “estilo pictórico”.<sup>66</sup> O “estilo linear”, ao contrário do “pictórico”, cria contornos bastante nítidos que dão maior imunidade ao discurso

---

<sup>66</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, HUCITEC, 1995, p. 150.



citado e, assim, sua integridade e autonomia têm mais chances de serem preservadas. No entanto, pode ocorrer de o discurso citado se sobrepor ao contexto narrativo que o incorpora, provocando a dissolução deste.

Nas obras de Cristovão Tezza, o comum é o estilo linear que delimita o fim do domínio do contexto narrativo e o início do discurso citado, como no exemplo seguinte:

No sebo de livros usados, perdia horas vasculhando velharias. Um título chamou sua atenção: *Textos para nada*, de Samuel Beckett, uma edição portuguesa. Na capa, a fotografia preto-e-branco de um homem seco. Fantasia que, mais velho, ficaria semelhante a ele, mas sem aquela energia aguda no olhar. Começou a ler o primeiro texto.

*O EXPULSO. A escadaria não era alta. Eu contara milhentas vezes, tanto ao subir como ao descer, mas já não tenho o número presente na memória. Nunca soube se devia contar um com o pé no passeio, dois com o outro pé no primeiro degrau, e assim sucessivamente, ou se o passeio não devia contar. Chegado ao cimo dos degraus tropeçava no mesmo dilema. No outro sentido, quero dizer, de cima para baixo, era idêntico, a palavra não é demasiado forte. Eu não sabia por onde começar nem por onde acabar, digamos as coisas como elas são.*

Matozo fechou súbito o livro, sentindo a emoção cortante de um texto exato cravando-se na pele.<sup>67</sup>

Na passagem transcrita, a citação não se dilui no texto narrativo e isto se deve, obviamente, às fronteiras que demarcam o território de ambos. A intenção de estabelecer contornos que protejam a citação de infiltrações fica clara desde o instante em que o narrador menciona que o protagonista retirou um livro da estante de um sebo, até o momento em que o narrador cita o nome e o autor da obra e transcreve um trecho desta em itálico, isolando a citação em um bloco que se separa do contexto de transmissão por espaços em branco.

Porém, mesmo com o traçado das fronteiras que separam a narrativa da citação, esta poderia sofrer infiltração se se tratasse de um enunciado oral. Para que isto ocorresse, bastaria que o leitor, através da entoação, conferisse à citação um tom irônico, sério ou cômico. Neste ponto, segundo a teoria bakhtiniana, há uma similaridade entre o diálogo e a citação entre

<sup>67</sup> TEZZA, Cristovão. *A suavidade do vento*. Rio de Janeiro, Record, 1991, p. 182.

aspas, que recebe uma diferente entoação como se os sujeitos falantes se alternassem. Embora as réplicas do diálogo constituam os exemplos mais claros de alternância dos sujeitos falantes que determinam as fronteiras entre elas, os gêneros intercalados que, nos romances tezzianos, muitas vezes, inserem no romance outra voz e outro ponto de vista, também indicam esta alternância. Em *Trapó*, o relato do professor Manuel inclui os relatos das outras personagens, por ele entrevistadas para ajudá-lo no desvendamento de alguns pontos da história de Trapó, ainda obscuros para ele. Quando, em nova página, é inserida uma carta de Trapó, ocorre a alternância de sujeitos falantes, pois as cartas e a produção literária de Trapó expressam a sua voz e a sua cosmovisão. O mesmo acontece em *Uma noite em Curitiba*: há a voz de Frederico Rennon, através de suas cartas, e há a voz do narrador, seu filho. Da mesma forma que em *Trapó*, alternam-se os sujeitos que produziram os enunciados (as cartas e a narrativa) e alternam-se os gêneros. Em *Breve espaço entre cor e sombra* e em *O fantasma da infância*, além dos sujeitos falantes e dos gêneros, alternam-se ainda os pontos de vista. Em *Trapó* e em *Uma noite em Curitiba* as cartas de Trapó e do professor Rennon não contribuem para a multiplicidade de pontos de vista, pois as cartas são lidas e selecionadas por Manuel e pelo filho de Rennon, que defendem seus interesses informando ao leitor apenas o que é conveniente para que, exclusivamente os seus pontos de vista a respeito da história sejam conhecidos. O que ocorre é que, depois de *Trapó*, o trabalho com os diversos pontos de vista evolui e ganha o espaço majoritário em algumas obras de Cristovão Tezza.

Em *O fantasma da infância*, a voz de Laura é intercalada com a voz de André e, assim, com a inclusão do diário de Laura na narrativa, ocorre a união dos pontos de vista. O mesmo acontece em *Breve espaço entre cor e sombra*. Este tipo de recurso divide o romance em dois blocos imensos que se alternam. Algo similar à estrutura de um diálogo, em que estes dois blocos desempenham a função de réplicas. A disposição alternada destes blocos cria um mega diálogo, uma narrativa dupla que funciona como uma reação à limitação do ponto de vista e

ao enunciado monológico e dota o romance de maior dinamismo. Nestes romances, a história é fragmentada com o objetivo de ampliar o ângulo de visão do leitor e, desta forma, os capítulos alternados são responsáveis pela multiplicidade e pelas alternâncias de pontos de vista, de gêneros e dos discursos próprios dos gêneros que aparecem intercalados no romance.

Todas as características do discurso tezziano, apresentadas neste capítulo, levam à pluralidade, uma das principais tendências da literatura contemporânea, além de demonstrarem a maleabilidade ímpar do gênero romanesco. Cristovão Tezza faz de uma, muitas histórias, no momento em que torna possível a convivência dos mais variados textos e de seus respectivos discursos com os diversos pontos de vista, que possibilitam uma visão panorâmica das ações narradas. Além disso, a alternância de pontos de vista é a principal responsável pela narrativa de mistérios, pois mantém a tensão ocultando fatos da história que só vão ser conhecidos pelo leitor, no final, quando este montar o quebra-cabeças com as peças que lhe são dadas. A narrativa de mistérios não traz a resposta pronta. A chave do mistério está no discurso, ou seja, permanece nas entrelinhas. Em resumo, este tipo de alternância estabelece o cronotopo<sup>68</sup> da simultaneidade que, por sua vez, favorece a narrativa de mistérios.

---

<sup>68</sup> Composto de origem grega que une as palavras *χρονος* e *τοπος*, que significam *tempo* e *espaço*, respectivamente.

## II

### O TEMPO, VOLÁTIL COMO O ÂMBAR

Para melhor compreensão do conceito de cronotopo, é necessário, antes, tentar conceituar “tempo” e “espaço” e apresentar a importância destes dois elementos na Física e na Literatura, pois Bakhtin escreveu sobre os diversos tipos de cronotopos com base nos escritos de Lessing e de Einstein. Bakhtin filiou-se às idéias de Lessing porque ele foi o primeiro a apontar a importância do caráter cronotópico da arte. Já o fato de Bakhtin ter utilizado a teoria einsteiniana deve-se à revolução feita por Einstein nos conceitos tradicionais de tempo e de espaço quando apresentou a sua teoria da relatividade.

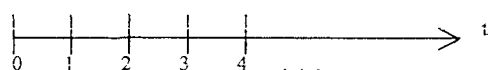
## SOBRE A TEORIA DA RELATIVIDADE

Um dos objetivos da teoria da relatividade é chamar atenção para a arbitrariedade das afirmações, fazendo com que tudo passe a ser relativo. Por exemplo, quando se pergunta se determinada casa está situada à direita ou à esquerda de uma rua, a resposta vai depender do sentido para o qual se dirige o observador. Da mesma forma, quando há duas figuras em uma página e, depois da visualização da página, o observador ouve a pergunta: “qual é o maior desenho?”, sem dúvida ele dirá que é a figura que está em primeiro plano pois, pela sua proximidade, parece maior, mesmo que, na realidade, não seja.

Diante da relatividade de conceitos simples como estes que foram apresentados, Einstein diz que também o espaço, a velocidade e o tempo são relativos. A relatividade do espaço fica mais evidente com o exemplo de duas estrelas no espaço. No espaço sideral, a distância real entre elas é de quilômetros, mas elas podem ser vistas lado a lado por um observador situado na Terra. Quanto à velocidade, a relatividade está associada à possibilidade de se conseguir, através de meios artificiais, retardar ou acelerar a trajetória de um objeto que se dirige ao alvo com uma velocidade “x”. Isto ocorre, por exemplo, quando

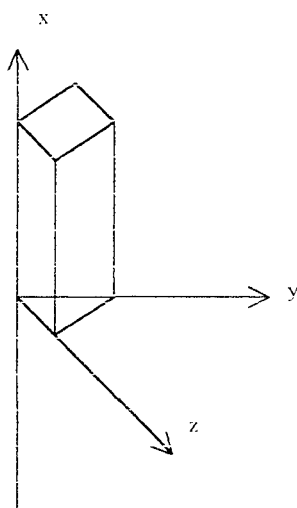
uma caixa serve de obstáculo para uma bala disparada. Depois de perfurar a caixa, a velocidade da bala será menor. E, por fim, a relatividade do tempo acontece pelo fato de o tempo também ser passível de efeitos capazes de dilatá-lo ou de contraí-lo. Talvez, aqui, o melhor exemplo seja a literatura, na qual o tempo pode ser contraído ou dilatado através da rapidez ou da lentidão do processo narrativo.

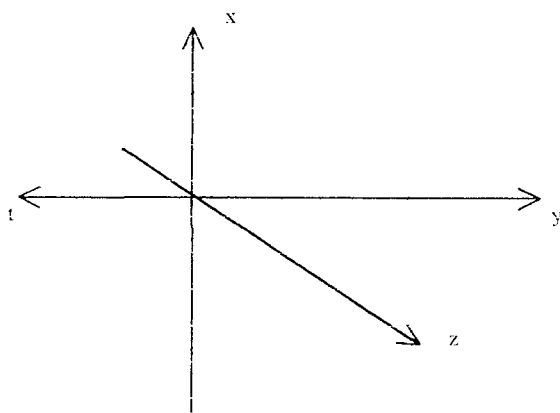
As possibilidades de contração e de dilatação do tempo rompem com a concepção linear e usual do tempo enquanto conjunto de intervalos iguais e que se repetem sucessivamente, como mostra o gráfico abaixo:



Do mesmo modo, a relatividade da velocidade faz com que a noção de movimento retilíneo uniforme, que faz com que em 1 hora sejam percorridos, por exemplo, 60 quilômetros e que, conseqüentemente, em 2 horas, sejam percorridos 120 quilômetros, torne-se totalmente arbitrária, pois não conta com possíveis imprevistos.

Voltando à questão do tempo, Einstein, em sua teoria, passou a chamá-lo de quarta dimensão, o que pode ser mais bem compreendido com a visualização dos seguintes gráficos.





No primeiro gráfico, onde há 3 variáveis, que correspondem às 3 dimensões, é possível desenhar um sólido. Mas o tempo, representado por uma variável a mais, no segundo gráfico, não cabe nas três dimensões. Deste modo, o tempo corresponde a uma quarta variável, que prevê uma quarta dimensão. Mas como uma quarta dimensão é impossível de ser concretizada e apreendida visualmente, pode-se concluir que o tempo é abstrato.

## O TEMPO NA LITERATURA

Como Einstein, que demonstra que o conceito tradicional de tempo não funciona para alguns conceitos da Física, Benedito Nunes segue o mesmo raciocínio ao discorrer sobre o tempo na literatura. Primeiramente, o autor reflete sobre a concepção usual de tempo:

Como o espaço, o tempo é uma noção difusa, mas de tal modo entranhado à nossa atividade, que todo mundo parece saber em que consiste antes de tentar conceituá-lo: 'Que é, por conseguinte, o tempo?' pergunta Sto. Agostinho no Livro XI de suas *Confissões*. 'Se ninguém me perguntar, eu o sei; se eu quiser explicá-lo, a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo.' Essa declaração paradoxal equivale à admissão de que se tem acerca do tempo um saber espontâneo, não reflexivo, mas prático, que se torna extremamente difícil traduzir em conceitos. Medimos o tempo e pelo tempo regulamos nossas tarefas cotidianas. [...] Preocupamo-nos com ele, consultando relógios [...] usados para medi-lo, tomando sempre por base um movimento periódico, repetitivo, de intervalos iguais (cronometria).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> NUNES, Benedito. *Tempo*. In: JOBIM, José Luís (org.) *Palavras da crítica*. Imago, Rio de Janeiro, 1992, p. 346.

Mais adiante, Benedito Nunes cita brevemente a sucessão uniforme, ponto em que Aristóteles, Newton e Kant concordam quando discorrem sobre o tempo<sup>2</sup>. A idéia de sucessão uniforme aparece no conceito de cronometria, na passagem transcrita anteriormente, e na maioria das definições de tempo. A sucessão marca a continuidade do tempo, pois através da passagem dos anos, dos meses e dos dias da semana chega-se à seqüência *passado, presente e futuro*. Esta concepção de tempo concorda com a concepção da Física tradicional, que dispõe diversos pontos em uma linha reta, sucessivamente, como demonstrou o primeiro gráfico apresentado.

Na literatura, nem sempre o tratamento dado ao tempo respeita esta ordem sucessiva. Dentro da narrativa, o tempo é extremamente moldável e esta propriedade pode ter como resultado a subversão da ordem cronológica. A uniformidade temporal, no romance, dá espaço à contração, à dilatação e à simultaneidade. O tempo, na literatura, é também relativo, pois depende de recursos como a existência de outros planos temporais no romance e dos *flashbacks*, que podem provocar a alternância ou a inversão do seu curso normal.

O tempo está intimamente ligado à estrutura da narrativa e o primeiro passo a ser dado para a realização de uma análise do aspecto temporal de um romance é perceber como os acontecimento estão dispostos ao longo da narrativa. Não importa que tais acontecimentos estejam distribuídos em um ou mais planos temporais rompendo, assim, com o conceito tradicional de tempo, mas é imprescindível que o leitor desvende a estrutura temporal da obra para que o enredo possa ser apreendido.

Pela distinção feita por Umberto Eco<sup>3</sup> e por Benedito Nunes<sup>4</sup> entre os tempos do discurso, da história e da leitura, é possível perceber que a ficção trabalha com um tempo

<sup>2</sup> NUNES, Benedito. *Tempo*. In: JOBIM, José Luís (org.) *Palavras da crítica*. Imago, Rio de Janeiro, 1992, p. 347.

<sup>3</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 60.

<sup>4</sup> NUNES, Benedito. *Tempo*. In: JOBIM, José Luís (org.) *Palavras da crítica*. Imago, Rio de Janeiro, 1992, p. 348-50.



imaginário, flexível e impossível de ser medido pelos ponteiros do relógio. Segundo Benedito Nunes:

O tempo *imaginário* da ficção, condicionado pela linguagem, liga momentos que o tempo real separa, inverte a sua ordem, perturba a distinção entre eles, comprime-os, dilata-os, retarda-os e acelera-os. Deve-se essa ‘infinita docilidade’ do tempo da narrativa ficcional como obra literária à sua duplicidade, pois que ele se articula nos dois planos, nem sempre paralelos, da história e do discurso. Dizendo-se de outra maneira: a dupla articulação desse tempo decorre do deslocamento da narrativa ficcional nos dois planos: o do discurso — por meio do qual a narrativa se configura como um todo significativo — e o da história, que impõe aos acontecimentos, traduzíveis num resumo, uma inteligibilidade cronológica (sucessão) e lógica (relação de causa e efeito).<sup>5</sup>

São raras as ocasiões em que estes três tempos coincidem. Umberto Eco cita como exemplos a música e o programa ao vivo.

De acordo com a citação transcrita acima, a maioria dos romances contemporâneos tende a abandonar o conceito limitado de tempo, que tem como característica principal a sucessividade, e a fazer com que o discurso seja articulado de tal forma que seja possível retardar ou acelerar o tempo de uma ação. Assim como no exemplo citado da bala que tem sua velocidade retardada por um obstáculo que interrompe sua trajetória, o romancista é capaz de, através do discurso, acelerar ou retardar uma ação. A predominância de ações rápidas ou lentas em um romance pode influenciar o tempo da leitura. A rapidez tende a determinar um ritmo intenso de leitura enquanto a lentidão pode resultar na diminuição deste ritmo. Pode-se afirmar ainda que a rapidez privilegia a ação enquanto a lentidão obriga a ação a ceder espaço à descrição pormenorizada das personagens e do ambiente.

Nos romances de Cristovão Tezza impera a rapidez. A ação é o principal elemento da obra do autor, pois é através dela que o leitor toma conhecimento do caráter das personagens. Este é o pré-requisito básico para o estabelecimento do caráter cronotópico do romance.

<sup>5</sup> NUNES, Benedito. *Tempo*. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Imago, Rio de Janeiro, 1992, p. 350.

Como Lessing aponta, Homero não descreve Helena para expor sua beleza. A beleza, principal característica de Helena, está ligada à ação. Ela é que desencadeia a guerra narrada em *A Ilíada*. Neste ponto, pode ser recuperada a concordância entre personagem, ação e discurso, apontada no capítulo anterior como resultado da instauração do plurilingüismo no romance.

## A CONTRIBUIÇÃO DE LESSING

Lessing centra sua obra nas diferenças entre as artes visuais e verbais, mais especificamente entre a escultura e a poesia. Comparando uma escultura em mármore que representa Laocoonte — e seus filhos atacados por serpentes — com a história de Laocoonte narrada por Virgílio em *Eneida*, Lessing propõe a união do espaço com o tempo:

Desdobrando a relação que já havia sido estabelecida por Descartes entre a temporalidade como ligada ao discurso da razão, e o espaço, ligado aos sentidos, ele<sup>5</sup> percebeu uma incompatibilidade entre a decomposição linear que a linguagem é obrigada a seguir e o aspecto simultâneo tanto da nossa recepção de impressões como também do *tableau* constituído pela nossa imaginação. A forma de superar esse *handicap* seria [...] o emprego de uma linguagem imagética que tentasse transmitir desse modo o *tableau* da nossa alma. O orador deve [...] ordenar as palavras de modo a 'tornar sensível e palpável, tocar vivamente os sentidos, formar na imaginação uma pintura da coisa que nós queremos fazer conceber'.<sup>6</sup>

A poesia, segundo Lessing, apresenta acontecimentos progressivos na linha do tempo. A pintura e a escultura, ao contrário, relacionando-se mais intimamente com o espaço, apresentam ações isoladas e inertes que, por não estarem dispostas sobre um eixo temporal, não contam com o encadeamento que promove uma ação progressiva. Lotman, em *Estética e*

---

<sup>5</sup> Referência a Bernard Lamy

<sup>6</sup> LESSING, Gotthold E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p. 23-4.

*semiótica do cinema*, ao comparar as artes visuais com as verbais, menciona que “o tempo nas artes visuais é pobre comparado com o das artes verbais. Exclui o passado e o futuro.”<sup>7</sup> A função do cronotopo é, então, unir a concretude da escultura com a propriedade própria da poesia de poder produzir ações progressivas no tempo. No entanto, o objetivo de alcançar a concretude das artes visuais não implica necessariamente em lentidão ou em um alto teor descritivo do texto. Implica somente em considerar a ação como fundamental na correlação espaço-temporal e, sendo assim, os objetos e alguns traços das personagens devem surgir através da ação. Ou seja, tudo o que é estático-espacial deve ser incluído na ação e não ser descrito de modo estático. A cronotopicidade tem o objetivo claro de tentar dar vida às imagens literárias como se estas realmente existissem diante dos olhos do leitor. Lessing refere-se a isso quando escreve: “Se Homero quer nos mostrar como Agamenon estava vestido, então o rei deve vestir-se diante dos nossos olhos, peça por peça; [...]”<sup>8</sup> Mas isso não quer dizer que a ação exclua a descrição. Quer dizer apenas que existe uma diferença quantitativa bastante significativa entre as duas.

## O CRONOTOPO NA TEORIA BAKHTINIANA

Como as artes verbais organizam seu discurso sobre o eixo temporal, Bakhtin considera que, na literatura, o tempo se sobrepõe ao espaço e determina os tipos narrativos e suas variantes. A prova disso é que o tempo no romance grego é diferente do tempo no romance de aventuras e de costumes e do tempo na biografia e na autobiografia. O tempo, no romance grego, tem um caráter estático. No tempo de aventuras que norteia este tipo de

<sup>7</sup> LOTMAN, Yuri. *A luta com o tempo*. In: \_\_\_\_\_. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa, Estampa, 1978, p. 136.

<sup>8</sup> LESSING, Gotthold E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p. 195.

romance, não há evolução. O encontro e a união do par romântico no final da narrativa são acontecimentos separados por um hiato temporal que, apesar de servir como um tipo de provação à fidelidade e ao amor do casal, não altera suas fisionomias e seus sentimentos. Passam-se dias, meses e até anos e tudo termina como começou, sem mudanças.

Já no romance de aventuras e de costumes, também há provações, mas o tempo transcorrido entre o início e o fim do romance é computado e resulta na evolução da personagem. *O asno de ouro*, de Apuleio, exemplifica bem este tipo de romance. A evolução da personagem fica clara com a focalização de três tempos na vida da personagem: o antes, o durante e o depois, que ligam-se aos rituais de iniciação aos mistérios das religiões antigas. Estes rituais compreendem três partes fundamentais: o erro, a expiação do erro e, como consequência, a evolução do indivíduo. Em suma, estas etapas podem ser entendidas como partes de um processo que resulta na transformação espiritual da personagem.

A partir dos exemplos apresentados pode-se concluir que o tempo no romance grego sofre uma interrupção e que, dentro desta interrupção, forma-se um intervalo de tempo marcado por situações fantásticas como naufrágios, fugas, raptos, etc. No entanto, este intervalo não serve de ponte entre o passado e o futuro. Ao contrário disso, o tempo no romance de aventuras e de costumes apresenta eventos dispostos sucessivamente na linha do tempo, promovendo, assim, uma sequência temporal. Por isso, aqui, o tempo tem um caráter cumulativo e promove uma interdependência entre o passado, o presente e o futuro. Ou seja, o tempo é contínuo, progressivo e agente de transformação.

Como o cronotopo requer sobretudo ação e confere movimento àquilo que está inerte no espaço, ele é responsável pelos nós do enredo, no romance. A sequência das ações no tempo e no espaço determina a progressividade, aumenta a veracidade das imagens literárias e também constitui o enredo. Fora isso, há unidades cronotópicas menores como, por exemplo, o motivo do encontro, que pode desempenhar a importante função de desencadear ações que

sirvam como pontos de tensão na narrativa. O cronotopo do encontro exige perfeita sincronia de tempo e espaço e, por isso, relaciona-se com o acaso.

Sendo assim, há dois tipos de cronotopos: os de primeira e os de segunda ordem. Os cronotopos principais ou de primeira ordem são responsáveis por determinar o tipo narrativo. E os motivos de caráter cronotópico, que podem ser considerados cronotopos de segunda ordem, subordinados ao principal, aparecem interligados a outros cronotopos do mesmo tipo e é justamente a inter-relação entre eles que organiza o enredo do romance.

Em certa medida, um cronotopo pode ser comparado a um evento histórico datado, pois o fato de uma ação ser situada em um determinado tempo e em um determinado espaço torna esta ação mais concreta. Não que este procedimento seja indispensável para que a ação seja verossímil, mas ajuda a aumentar o grau de verossimilhança da ação. Ora, da mesma forma, um evento só passa a ser histórico depois de ser datado pelo historiador. Sendo assim, tal evento ganha existência real por ser situado no tempo e no espaço.

## CURITIBA REPRESENTADA

Nas obras de caráter cronotópico, como as de Tezza, o fato de situar a ação romanesca em um lugar delimitado no tempo e no espaço, ou seja, quando o espaço existe geográfica e historicamente, a narrativa conta com um elemento a mais para se fazer crível. Um leitor especializado diferencia facilmente realidade de ficção, pois sabe que, na ficção, tudo existe independentemente do mundo real. Mas para um leitor leigo que mora ou passeia pela Rua Treze de Maio, rua onde Cristovão Tezza situa a pensão de Izolda, onde Trapo morou e acabou por cometer suicídio, o romance passa a ter um outro significado. Bakhtin, em *A estética da criação verbal*, comenta sobre a “lenda local” que surgiu, na Alemanha, a partir da

leitura do conto infantil *O novo Páris*, escrito por Goethe.<sup>9</sup> *Trapó*, escrito por Tezza, obviamente não pode ser comparado ao conto alemão, pois a personagem não se transformou em um “lenda local”, mas diversas pessoas, mesmo com alguma experiência em literatura, crêem na existência de Trapó como se este fosse o próprio autor ou como se fosse alguém real que teve, de fato, a sua biografia escrita por Tezza, que passa a ser identificado por esses leitores, não mais como Trapó, mas como o professor Manuel, personagem principal da obra. Estes equívocos só são explicados pela dificuldade de esses leitores separarem a ficção da realidade. Mas há outros fatores igualmente responsáveis: o recurso metaliterário, já comentado, e a presença do cronotopo no romance.

Cristovão Tezza, quando representa Curitiba em quase todos os seus romances, contraria uma tendência fortíssima da ficção brasileira dos anos 90. Conforme levantamento feito por Beatriz Resende em seu texto *O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90*<sup>10</sup>, a cidade está em baixa na literatura contemporânea. Segundo a autora, há um abismo entre a literatura produzida nos anos 20, no Brasil, se for considerado o importante papel da cidade nas obras de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Alcântara Machado, e a literatura dos anos 90. Nos anos 90, a presença da cidade na literatura cai assustadoramente. Beatriz Resende menciona como único exemplo o conto *A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro*, de Rubem Fonseca, publicado em 1992. Ao comentar sobre a ausência de um espaço urbano nomeado na ficção contemporânea, a autora cita a obra de João Gilberto Noll como exemplo:

A grande modificação que vai se dando é uma liberdade que se estabelece em relação ao localismo, ao espaço de origem, à origem geográfica da criação literária. Produto da grande cidade mundializada, a ficção brasileira traz para o texto uma relação de mão dupla com outras cidades do mundo. A cidade do romance e do conto brasileiro passa a ser qualquer cidade. ‘Todas as cidades, a cidade’, como diz o

<sup>9</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 267.

<sup>10</sup> O texto *O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90* foi conseguido através da internet e foi apresentado por Beatriz Resende no Seminário Internacional “Città reali e città immaginarie del continente americano”, em Roma, no mês de março de 1997.

ensaísta Renato Cordeiro Gomes. João Gilberto Noll, a cada romance de forte e crua subjetividade, vai radicalizando a ruptura espaço/temporal de suas narrativas, onde a rua é qualquer rua, qualquer esquina. Ainda que passe pelo Rio ou por Porto Alegre — sua cidade de origem — a cidade é qualquer cidade ou nenhuma cidade.<sup>11</sup>

Cristovão Tezza não segue esta tendência e em *Breve espaço entre cor e sombra*, sua última obra\*, reafirma a cidade de Curitiba como espaço da ação de suas personagens, uma de suas principais características.

Nos romances de Tezza, a representação da cidade de Curitiba constitui uma fração do todo e este todo é inapreensível, pois cada representação implica determinado modo de perceber o objeto representado e depende, no caso da cidade, da vivência do indivíduo e de sua relação afetiva com determinadas ruas ou com certos bairros da cidade.

Cristovão Tezza faz a representação de Curitiba em seus romances através da seleção de algumas ruas e de alguns locais que formam um verdadeiro microcosmo dentro da narrativa. É importante destacar que a cidade que serve de ponto de partida para esta representação é a Curitiba de vinte, talvez trinta anos atrás. Portanto, é a relação do autor com a cidade que determina o recorte feito no tempo e no espaço. Toda a representação de um espaço urbano é fruto da leitura da cidade enquanto discurso.<sup>12</sup>

## O CRONOTOPO DO ENCONTRO

O microcosmo curitibano que está representado nos romances de Tezza aglomera ruas, bares e praças que fazem parte do centro de Curitiba, o que é muito significativo. Segundo Barthes, “a cidade, essencial e semanticamente, é o lugar de encontro com o outro, e é por

<sup>11</sup> RESENDE, Beatriz. *O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90*, p. 4.

\* Sem contar a reedição de *Ensaio da Paixão*.

<sup>12</sup> Roland Barthes refere-se à cidade enquanto discurso no texto *Semiologia e urbanismo*. In: BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa, Edições 70, 1987, p. 181-90.

esta razão que o centro é o ponto de reunião de toda a cidade.”<sup>13</sup> Assim, os símbolos da cidade e de seu centro encontram correspondência no motivo cronotópico do encontro, que norteia muitos dos livros escritos por Cristovão Tezza. O encontro, por sua vez, tem forte relação com o acaso, pois é preciso que duas ou mais pessoas estejam no mesmo local, ao mesmo tempo. Um encontro pode desencadear ações importantes na narrativa, como se os destinos das personagens se fundissem em um só. Talvez o melhor exemplo disso seja o encontro de Juliano com Isabela em *Juliano Pavollini*. Juliano, depois da morte de seu pai, decide fugir de casa e, no ônibus, encontra Isabela. Por obra do acaso, Isabela era mais velha, tinha dinheiro e resolveu adotar Juliano. E este encontro passa a desempenhar um papel fundamental na vida das personagens. Depois que eles se encontram, tornam-se amantes e a relação que existe entre os dois passa a ser o maior obstáculo para Juliano a partir do momento em que este se apaixona por Doroti. Este triângulo amoroso acaba em tragédia e o que propiciou tudo isso foi o encontro de Juliano com Isabela. Este encontro foi responsável pela vida que Juliano passou a levar, por ele ter conhecido Doroti, por ele ter conhecido Odair e também por ele ter matado Isabela.

O cronotopo do encontro funciona muito bem para fazer a transição da estaticidade para o movimento, na narrativa, que corresponde às duas partes iniciais do livro, que, por sua vez, tratam da vida de Juliano antes e depois de conhecer Isabela, ou seja, em uma cidade interiorana e, depois, na capital.

O motivo do encontro, no romance, vai articulando novos encontros, também determinantes para o enredo da narrativa. Em *O fantasma da infância*, continuação de *Juliano Pavollini*, Juliano, disfarçado sob o nome de André Devinne, reencontra Odair. Este reencontro, assim como o encontro de Odair com Juliano, em *Juliano Pavollini*, é

---

<sup>13</sup> Roland Barthes refere-se à cidade enquanto discurso no texto *Semiologia e urbanismo*. In: BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa, Edições 70, 1987, p. 188.



decorrência do encontro de Isabela com Juliano e tanto Isabela quanto Odair promoveram mudanças importantes na vida de Juliano. Depois que Juliano cumpre pena por ter matado Isabela, começa vida nova em Florianópolis. Nome falso, uma carreira brilhante, esposa, filha e uma vida estável. Então, Odair, que fez de Juliano seu cúmplice em muitos crimes cometidos no passado, ressurge na vida do amigo e passa a ser uma ameaça constante. Aqui, mais uma vez, o encontro promove uma reviravolta no destino da personagem André Devinne, que se separa de Laura, deixa de ver a filha e volta para Curitiba.

Além de a trajetória de Juliano estar condicionada aos encontros, está condicionada também à viagem. Em *Juliano Pavolini*, o encontro de Juliano com Isabela é decorrência da viagem. Esta situação, porém, aparece invertida em *O fantasma da infância*, quando a volta de Juliano para Curitiba é resultado de seu reencontro com Odair e dos efeitos provocados por tal encontro. Além disso, a viagem implica em deslocamento e, assim, a personagem transita entre dois cronotopos diferentes. E como o cronotopo é a correlação do tempo com o espaço, os tempos passado e presente na trajetória de Juliano ligam-se a espaços diferentes. Esta afirmação pode ser mais bem compreendida com as associações *Curitiba - passado* e *Florianópolis - presente* que instauram, em *O fantasma da infância*, dois cronotopos diferentes.

#### A ALTERNÂNCIA DE CRONOTOPOS EM *O FANTASMA DA INFÂNCIA*

A utilização de diferentes cronotopos em um romance pode ser um recurso bastante produtivo. Dentre as obras de Tezza, *O fantasma da infância* é o romance que melhor explora este recurso. O fato de alternar blocos narrativos que se referem, ora ao presente de André Devinne, já separado de Laura e sob o domínio de Doutor Cid, em Curitiba, ora ao passado da

personagem, em Florianópolis, onde tudo transcorre normalmente até o reencontro de André com Odair, é suficiente para a identificação de dois cronotopos centrais no romance. Sendo assim, é possível estabelecer uma associação muito similar àquela apresentada quando *O fantasma da infância* foi analisado como continuação da trajetória de Juliano, iniciada em *Juliano Pavollini*.

Logo, esta alternância de tempo e de espaço (*passado - Florianópolis e presente - Curitiba*) gera uma narrativa dupla. Duas histórias são contadas, mas a personagem principal é a mesma. E por que não considerar o romance como uma única história? Porque o único ponto que permite a continuidade temporal é a indicação de que André e Laura se separaram depois que Odair entrou em suas vidas. Forma-se, então, uma imensa lacuna entre o presente e o passado, de modo que os motivos da separação do casal são supostos pelo leitor. A sequência *começo, meio e fim* é quebrada. O meio não é narrado, ou seja, o leitor não tem nem o conhecimento do que se passou, nem a noção de quanto tempo exatamente se passou entre o dia em que Odair partiu, o que é representado simbolicamente, no romance, pela imagem de André tapando um poço que permanecera aberto, em seu quintal, durante anos, e o dia em que André conhece Doutor Cid, em Curitiba.

Também é importante salientar que a alternância quebra o ritmo das duas histórias, pois os capítulos terminam abruptamente e um outro já se inicia, dando continuidade à outra história. Os elementos fundamentais para que o leitor diferencie uma história da outra são o tempo e o espaço, além, é claro, do início de um novo capítulo que envolve personagens e conflitos diferentes e recupera o gancho do capítulo em que, anteriormente, a mesma história era narrada.

Em suma, com a alternância dos capítulos, surgem duas histórias que respeitam a sua própria ordem cronológica. Apesar de as histórias serem situadas em tempo e espaço diferentes e apesar de estas também envolverem personagens diferentes, elas apresentam ao

leitor dois momentos da vida da personagem principal. André é o principal ponto de ligação entre as duas histórias e o que permite isso é o deslocamento espaço-temporal da personagem. E como o passado de André só aparece quando, no presente, ele começa a escrever sobre sua vida, atendendo a um pedido de Doutor Cid, é óbvio que a história do passado está subordinada à do presente. E se aqui for resgatada a constatação feita anteriormente de que faltam elementos entre estas duas histórias que permitam ao leitor saber como os fatos se precipitaram para que ocorresse a separação entre André e Laura e a viagem dele para Curitiba, pode-se aventar a hipótese de que todos esses dados pertençam a uma história intermediária. E sem esta terceira história não há como afirmar que, de fato, Odair foi o único responsável pela reviravolta na vida de André e nem há como saber da relação de André com a filha, da identidade de Doutor Cid ou do verdadeiro destino de Odair. Para todas estas questões não há respostas certas, há apenas indícios.

Comparando, agora, o tempo de aventuras do romance grego com o tempo nesta obra de Tezza, especificamente, alguns pontos podem ser mais bem esclarecidos. O romance grego também divide-se em três partes, mas a parte intermediária pode ser comparada a um hiato que não deixa vestígios na vida da personagem. Apesar desta parte ser narrada, os acontecimentos que a integram não são registrados no eixo temporal. Em *O fantasma da infância* também ocorre um hiato. Este hiato é justamente a história intermediária que, se fosse narrada, daria as chaves para que o leitor pudesse desvendar os mistérios do romance. No entanto, diferentemente do romance grego, a parte que está oculta é registrada na linha do tempo, contribuindo assim para a progressividade das ações das personagens. Com base nestas observações, pode-se dividir o passado de André Devinne em duas partes. A primeira parte compreende um passado que começa com a narração do reencontro com Odair e termina com o fechamento do poço e com a partida do amigo de infância. A segunda parte refere-se a um passado imediatamente anterior ao presente, ou seja, a um tempo intermediário que não é

revelado no romance, mas que determina o presente de André. Indo um pouco mais além e considerando que André é a nova identidade de Juliano, surge um outro tipo de passado, o passado remoto que se refere ao romance *Juliano Pavollini*.

## LITERATURA E CINEMA

O tempo nas obras de Cristovão Tezza pode ser considerado progressivo, respeitando a sucessão temporal, apesar de o romancista alternar planos temporais distintos. A existência de diversos planos temporais e de diversos pontos de vista provocam dois efeitos: a descontinuidade — que, paradoxalmente, liga-se à unidade — e a simultaneidade.

A descontinuidade promovida pela diversidade de planos temporais é uma característica que aproxima a literatura do cinema. Um filme, assim como um romance tipicamente contemporâneo, no caso, o romance tezziano, utiliza a fragmentação como etapa fundamental para abranger o todo. Os capítulos que alternam tempo e espaço na obra de Tezza, assim como as cenas de um filme, são partes de uma unidade. Para explicar melhor esta função dupla e contraditória desempenhada pelo plano temporal no cinema, Yuri Lotman cita uma frase de Eisenstein: “O plano é a célula da montagem”<sup>14</sup>. E é com base nesta afirmação que Lotman desenvolve seu raciocínio:

[...] para reproduzir uma imagem visível e móvel da vida, o cinema segmenta-a. Esta segmentação reveste-se de múltiplos aspectos: para o realizador do filme é uma segmentação em planos separados que se unem durante a projeção — tal como na leitura dos versos, os pés se reúnem em palavras. [...] o mesmo se passa com a sucessão dos pedaços de imagem — os quais, apesar das várias alterações verificadas no interior do plano, são percebidos como se constituíssem um todo.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 47.

<sup>15</sup> Id.: p. 47.

A narrativa tezziana privilegia este mesmo recurso e, como no cinema, a alternância dos planos temporais não prejudica a percepção do todo. Outra relação que pode ser estabelecida entre a obra de Tezza e o cinema é a opção pelas ações condensadas e divididas em blocos e a alternância destes que, além de conferir maior dinamismo ao filme ou à narrativa, provoca a interrupção das ações, o que não ocorre na vida real, na qual as ações sucedem-se ininterruptamente.

Para Jan Mukarovsky, a ligação entre a literatura e o cinema é muito mais forte. Primeiro, pela grande quantidade de filmes realizados a partir de romances e, em segundo lugar, pelo tratamento dado ao tempo. Em ambos é possível apresentar ações simultâneas, multiplicar o plano temporal, retardar ou acelerar o tempo das ações e quebrar a ordem sucessiva dos acontecimentos através do retorno temporal.

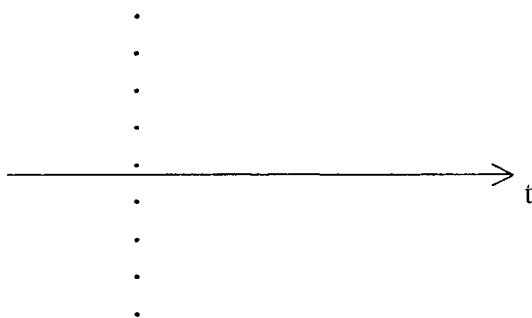
O romance e o filme usam páginas e imagens em sequência. No entanto, as ações simultâneas são facilmente percebidas. A simultaneidade, diferente da sucessão, não trabalha com o antes e o depois, trabalha com o “enquanto”. Benedito Nunes, em seu texto *Tempo*<sup>16</sup>, cita um trecho que faz parte de *El Aleph*, escrito por Jorge Luis Borges e que é um exemplo bastante apropriado para explicar como o romance produz o efeito da simultaneidade: “O que meus olhos viram foi simultâneo; o que transcrevo, sucessivo, porque a linguagem o é.”<sup>17</sup>

O recurso da simultaneidade é muito importante para ampliar a área de abrangência de uma ação. Pensando na relação causa e efeito, a ação, muitas vezes, pode envolver muitas pessoas, repercutindo sobre elas. Desta forma, o leitor não é informado apenas da ação principal como, por exemplo, de um assassinato, mas também do que acontecia, no instante do crime, com as personagens que passam a ser suspeitas. O ângulo de visão do leitor é ampliado. A multiplicidade de pontos de vista tem o mesmo objetivo de ampliar o ângulo de

<sup>16</sup> NUNES, Benedito. *Tempo*. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

<sup>17</sup> BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 625.

visão do leitor pois, segundo Paul Ricoeur, o ponto de vista responde a pergunta: “de onde se observa?” e, conseqüentemente, quando há vários pontos de vista é porque a ação foi visualizada a partir de diferentes pontos no espaço e a junção de todos os pontos de vista permite uma vista panorâmica do ocorrido. A simultaneidade, ligada à multiplicidade de pontos de vista pode ser mais bem apreendida com a observação do gráfico abaixo:



A linha horizontal representa o eixo temporal e a linha pontilhada representa a diversidade de pontos de vista que, por sua vez, apresenta ações simultâneas. Devido à simultaneidade, estas ações devem ser representadas em um corte vertical e não como pontos distribuídos pela linha horizontal pois, se assim fosse, haveria sucessividade e não simultaneidade.

## O PAPEL DA SIMULTANEIDADE NA NARRATIVA DE MISTÉRIOS

Entrelaçando versões do mesmo acontecimento, o romancista consegue multiplicar a narrativa. Este método, muito utilizado na narrativa de suspense, elege a alternância como principal elemento para confundir o leitor, ao mesmo tempo que dá a ele peças que, a princípio, não se encaixam, mas que são peças de um imenso quebra-cabeças. Revelando um detalhe aqui, ocultando outro ali, a narrativa faz com que o leitor seja o dono da chave capaz

de desvendar seus mistérios. Logicamente, este tipo de romance privilegia, também, o jogo polifônico, pois sua unidade fica suspensa, oculta, até que o leitor consiga desvendá-la.

Dos romances de Cristovão Tezza, os que mais investem na narrativa de mistérios são *Trapo*, *O fantasma da infância* e *Breve espaço entre cor e sombra*. E por quê? Porque apresentam os depoimentos de diversas personagens. No entanto, *Uma noite em Curitiba*, *Aventuras provisórias* e *Juliano Pavollini* não deixam de conter perguntas sem respostas devido à parcialidade ou à visão restrita dos narradores. Por exemplo, é impossível não duvidar de que Pablo e Juliano tenham matado Carmem e Isabela em defesa da honra, no primeiro caso, e em legítima defesa, no segundo. Impossível ter certeza a respeito destes fatos sem o conhecimento da versão de uma testemunha. Como estes dois romances, *Uma noite em Curitiba* e *A suavidade do vento* também não recorrem ao recurso da apresentação de múltiplos pontos de vista, o que dificulta a descoberta do verdadeiro motivo que levou o professor Frederico Rennon ao suicídio ou, ainda, compreender o insólito final da personagem Matôzo.

Voltando à narrativa de mistérios, *Breve espaço entre cor e sombra* é o melhor exemplo deste tipo de narrativa e do encadeamento da simultaneidade com os diversos pontos de vista. Assim como em *O fantasma da infância*, a narrativa comporta duas histórias. A diferença essencial entre estas duas obras é que em *O fantasma da infância*, as histórias estão dispostas sucessivamente no eixo temporal, pois trazem acontecimentos do presente e do passado da personagem e, em *Breve espaço entre cor e sombra*, as histórias são simultâneas. Enquanto Tato, depois de conhecer Richard, um *marchand*, acaba se envolvendo no roubo de uma cabeça falsa de Modigliani, a amiga italiana de Tato, através de cartas, confessa estar atormentada por ter-se envolvido, juntamente com seu marido, no desaparecimento de uma cabeça de Modigliani, a mesma que Tato rouba de Richard. Paralelamente às histórias envolvendo Tato e sua amiga italiana, surgem detalhes importantes durante as conversas de

Tato com seus pais, por telefone. Descobre-se que Isaura, a mãe de Tato, tivera um caso com Richard e lhe vendera a falsa cabeça e que, posteriormente, Isaura pediu a Tato que roubasse a peça em poder de Richard porque este a está chantageando por ter descoberto que foi vítima de um golpe. E, deste modo, todas as personagens estão direta ou indiretamente ligadas à falsa cabeça de Modigliani, que conduz a narrativa.

O fato de a peça falsa servir como fio condutor, na narrativa, deve-se à coincidência que existe entre os problemas que afligem as personagens simultaneamente, ou seja, ao mesmo tempo, mas em espaços diferentes — Brasil, Itália e Nova Iorque — e é justamente pelo fato de o tempo dos acontecimentos estar relacionado a três espaços diferentes que se estabelece a cronotopicidade no romance.

## PRESERVAÇÃO E INVERSÃO DAS CARACTERÍSTICAS DOS CRONOTOPOS BIOGRÁFICO E AUTOBIOGRÁFICO

Outros romances de Tezza estão mais próximos do cronotopo próprio da biografia e da autobiografia. Tanto em *Trapo* como em *Juliano Pavollini*, em *Uma noite em Curitiba* e em *O fantasma da infância*, o passado de uma personagem é resgatado com o objetivo de revelar a vida ou parte da vida da personagem.

*Trapo* e *Uma noite em Curitiba* são exemplos de biografias que surgem a partir de cartas, os principais instrumentos para o resgate do passado. No entanto, estes romances não historiam a vida das personagens desde seu nascimento até a morte. Eles têm início em um momento de crise e de tensão na vida da personagem e, a partir daí, os fatos se desenvolvem de uma tal maneira que, com a precipitação dos acontecimentos, a situação torna-se insustentável e a história termina com a morte das personagens.



Em *Juliano Pavollini*, autobiografia que encontra continuidade em *O fantasma da infância*, a dilatação temporal é ainda mais evidente, pois várias fases da vida da personagem são focalizadas e estas abrangem um período de anos. No entanto, como ocorre nos dois romances mencionados anteriormente, os fatos que a personagem seleciona ou os fatos que são selecionados pelos biógrafos funcionam como reveladores do caráter das personagens ao mesmo tempo que determinam o desenlace do romance. E, sendo assim, as personagens têm seu perfil delineado no romance.

A biografia e a autobiografia servem também como exemplos da flexibilidade do romance no que diz respeito ao período de tempo que abrangem. Este período pode variar de dias a anos como, por exemplo, em *Breve espaço entre cor e sombra* e em *Juliano Pavollini*, respectivamente. O fato de a biografia e a autobiografia optarem pela dilatação temporal é bastante significativo pois, nestes tipos narrativos, o tempo possui caráter cumulativo, ou seja, as ações, inscritas em ordem sucessiva na linha do tempo deixam vestígios na personagem e determinam também seu destino. Sob este ponto de vista, torna-se bastante coerente a aproximação da biografia e da autobiografia com o romance de aventuras e de costumes e, conseqüentemente, o afastamento destes três tipos narrativos do romance grego, no qual o intervalo temporal não interfere no final da história.

Detendo-se um pouco mais sobre a autobiografia escrita por Juliano, é importante ressaltar que foi escrita enquanto Juliano estava na prisão e com o intuito de convencer Clara, a psicóloga que trabalhava no presídio, de que ele não teve outra saída a não ser ter assassinado Isabela, já que ela investiu contra ele no momento em que ele lhe disse que estava praticamente noivo de Doroti. Assim, fica claro que Juliano faz uso da vantagem de Clara não poder ter acesso à versão de Isabela, já que esta está morta, e sustenta a tese de que agiu em legítima defesa. Os escritos de Juliano e o seu dom retórico transformam-se em uma arma

poderosa e, por isso, sua autobiografia tem as mesmas características do primeiro texto autobiográfico.

Segundo Bakhtin, a primeira autobiografia foi a autobiografia de Isócrates e constituía, na verdade, um discurso de defesa. Esta constatação serve para reforçar o argumento de que, em *Juliano Pavollini*, a imagem real da personagem dá espaço a uma imagem ideal, construída passo a passo e que serve a dois propósitos. Ao mesmo tempo que com esta imagem falsa Juliano consegue a diminuição de sua pena e o amor de Clara, consegue convencer a si próprio de que agiu em legítima defesa, o que o ajuda a amenizar sua “provável” culpa. Outra vantagem de fazer uso da autobiografia para se defender de uma acusação é que a escrita não é tão instantânea e irreversível quanto a fala. Por exemplo, um depoimento oral exigiria maior rapidez e, claro, anularia a possibilidade de burilar o discurso, como ocorre com o discurso escrito, até que este atinja alto grau de eficiência.

Outra característica das biografias e das autobiografias é a exposição pública. A personagem torna pública a sua vida privada com a intenção de obter reconhecimento por seus feitos. Na Antigüidade Clássica, os militares eram os principais alvos da biografia mas é óbvio que, passando do privado ao público, é preciso pesar o que será narrado, pois os fatos apresentados na biografia e na autobiografia são responsáveis pelo delineamento de um perfil e a intenção é que este perfil seja positivo. Deste modo, o produto de narrativas deste tipo é uma imagem ideal que se forma a partir da utilização de um discurso de alto teor laudatório.

Os romances de Cristovão Tezza invertem este modelo do encômio grego<sup>18</sup> e apresentam tanto os traços positivos quanto os negativos do caráter do herói. Isto faz com que as biografias de Trapo e de Frederico Rennon escritas, respectivamente, por Manuel e por Paulo, filho do professor Rennon, não constituam um elogio, pois tornam pública a vida de

---

<sup>18</sup> O encômio grego pode ser entendido como discurso civil, fúnebre e laudatório. Foi a partir desta forma literária que se desenvolveu o primeiro texto de caráter autobiográfico.

um jovem suicida, revoltado contra o sistema e viciado em drogas e de um professor que esconde um assassinato por ele cometido no passado e que mantém um caso extraconjugal com uma atriz de cinema. *Trapo* e *Uma noite em Curitiba* contam a história de pessoas normais, ou seja, se ocupam da vida de homens comuns.

Com a inversão da principal característica do encômio, pode-se identificar um lado paródico nos romances tezzianos. *Trapo* e *Uma noite em Curitiba* não parodiam uma biografia em especial, mas o gênero biográfico. A paródia, paradoxalmente, ao mesmo tempo que recusa o passado e, no caso, propõe um novo modelo de texto biográfico, também sacraliza o passado, pois sua existência depende dele. A inversão que Cristovão Tezza promove em suas obras é a principal característica da paródia. Aliás, foi seguindo este mesmo procedimento que Hegemon de Thaso, no século V a.C., deu origem à paródia. Aristóteles, na *Poética*, explica o processo de inversão feito por Thaso, que consistiu na utilização do estilo épico, próprio para a representação de seres superiores, para representar situações não heróicas, ou seja, cotidianas e protagonizadas por seres inferiores, que predominavam na comédia.

Os romances de Cristovão Tezza, que privilegiam o discurso paródico e também a metaficção, a intertextualidade e a multiplicidade de pontos de vista, podem ser classificados como pós-modernos. Pós-modernismo foi o nome atribuído ao período cultural que teve início por volta dos anos 50 e que teve sua primeira manifestação na arquitetura. Nos anos 60, cresceu com a arte pop e, nas décadas posteriores, promoveu mudanças significativas na moda, no cinema, no teatro e na música. Com relação à literatura, o Pós-modernismo surgiu como reação ao Modernismo o que, segundo Linda Hutcheon, constitui um paradoxo, pois a nova tendência, ao reagir a certas características modernistas, acaba incorporando-as. Outras características da literatura pós-moderna, além daquelas mencionadas acima, são a diluição, o

ecletismo e a resultante falta de unidade, a transparência, o culto à antiarte, o predomínio do *kitsch* e do grotesco e a busca da interação entre a obra e o leitor.

## OS CRONOTOPOS DA SEPARAÇÃO E DA ESTRADA

Além de os romances de Tezza se afastarem do cronotopo do romance grego, se aproximarem do cronotopo de aventuras e de costumes e inverterem o cronotopo da biografia e autobiografia antigas, eles integram cronotopos menores, como o do encontro, discutido anteriormente, o da separação e o da estrada.

*Juliano Pavollini* e *Aventuras provisórias* trazem exemplos do cronotopo da separação, que está intimamente ligado ao da descoberta. Este cronotopo, assim como o do encontro, depende do acaso, pois exige que duas pessoas se encontrem no mesmo local em determinado momento. Em *Juliano Pavollini*, a separação liga-se à trajetória e é provocada pela revelação que Juliano faz à Isabela sobre o seu namoro com Doroti. No instante em que Juliano faz tal revelação à Isabela, não poderia imaginar que tudo acabaria em tragédia. Juliano acredita que a separação será o fim inevitável. Mas a revelação muda o curso dos acontecimentos e determina o futuro da personagem. Assim como tudo o que acontece na vida de Juliano depois que ele chega a Curitiba é decorrência do encontro de Juliano com Isabela, a prisão de Juliano e, considerando *O fantasma da infância* como romance que dá continuidade à história de Juliano, também sua vida depois da prisão, com nome falso e em outra cidade, estão condicionadas à revelação que Juliano fez à Isabela.

O cronotopo da descoberta também é encontrado em *Aventuras provisórias* quando Pablo vê Carmem, sua mulher, com Dunga, seu melhor amigo, e descobre que, além de ter sido traído, provavelmente, não seja o pai do filho que Carmem espera. Novamente, o acaso

desempenha papel importantíssimo para que ocorra a descoberta e, como em *Juliano Pavollini*, a descoberta acaba em tragédia e interfere no curso da vida da personagem que, como Juliano, também acaba preso.

Outro cronotopo que também ganha vulto nos romances tezzianos é o cronotopo da estrada, que está ligado tanto ao cronotopo do encontro quanto ao da separação. Logo, a trajetória da personagem pode passar por transformações ao longo do caminho, pois nele há encontros e desencontros que fundem e separam seu destino do destino das outras personagens. Segundo Bakhtin, no cronotopo da estrada, “o espaço torna-se concreto e satura-se de um tempo mais substancial. O espaço é preenchido pelo sentido real da vida e entra numa relação essencial com o herói e com o seu destino. Esse cronotopo é tão saturado que, nele, elementos como o encontro, a separação, o conflito e outros, adquirem um sentido cronotópico novo e muito mais concreto.”<sup>19</sup>

Com base na apresentação dos diferentes cronotopos, é possível confirmar a predominância do tempo, sobre o espaço, mencionada por Bakhtin. O tempo é o fator dominante, sobretudo, na simultaneidade, que implica a ruptura da linearidade temporal, pois as ações que se desenvolvem ao mesmo tempo aparecem alternadas e na biografia e na autobiografia, que exigem a condensação de um longo período de tempo, que pode abranger toda a vida de uma personagem ou parte dela. Neste sentido, há um forte parentesco entre estas duas formas literárias e o cronotopo da estrada, mencionado anteriormente. Isto porque a estrada, podendo ser entendida como metáfora da vida, apresenta obstáculos que têm papel significativo na evolução do herói, que trilha seu caminho em busca de seu centro, ou seja, de sua verdadeira identidade.

---

<sup>19</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, UNESP, 1993, p. 242.

### **III**

## **O SER EX-CÊNTRICO**

A biografia e a autobiografia, formas predominantes na produção literária de Cristovão Tezza, privilegiam a focalização de um longo período de tempo. Na biografia, é comum a apresentação da vida da personagem, desde seu nascimento até sua morte, ou até determinada fase de sua vida. Não raro, tanto a biografia quanto a autobiografia podem se deter apenas sobre uma ou mais fases da vida da personagem, contanto que essas compreendam momentos decisivos ou transformadores e, neste caso, a continuidade dos fatos é rompida.

Em geral, as narrativas tezzianas tendem a focalizar uma fase de transição, como é o caso de *Breve espaço entre cor e sombra*, de *A suavidade do vento* e de *Aventuras provisórias*. Já a história de *Juliano Pavollini*, é dividida em quatro partes: 16, 17, 18 anos e o período em que esteve na prisão. Além disso, a trajetória de Juliano é continuada em *O fantasma da infância*. Em outros romances como em *Trapo*, por exemplo, com exceção de alguns episódios que remetem à infância da personagem, o romancista prioriza o período de tempo imediatamente anterior ao suicídio de Trapo. Também em *Uma noite em Curitiba*, a trajetória da personagem se encerra com a sua morte e, como em *Trapo*, para decifrar os mistérios que encobrem o passado das personagens e, principalmente, o motivo real de suas mortes, se faz necessária a apresentação de momentos-chaves na vida de Trapo e de Rennon, que são investigados, selecionados e narrados por Manuel e por Paulo, respectivamente.

Mais importante que o fato de a biografia e a autobiografia focalizarem fases distintas, mas determinantes, ou um período de transição na vida das personagens, é o fato de a trajetória do herói ser desencadeada pelo desejo e pela necessidade de busca. Na autobiografia, a personagem parte em busca de seu verdadeiro “eu” ou pode, muitas vezes, repelir a sua verdadeira identidade através da manipulação dos fatos narrados. Deste modo, a personagem dedica-se à construção de um eu ideal para tentar aniquilar a sua verdadeira identidade. Este processo é seguido a risca por Juliano, em *Juliano Pavollini*: “Clara diz que eu não sou assim, ou, pelo menos, *não sou mais assim*, o que é menos uma afirmação e mais

uma esperança. Também é minha esperança: recuso-me a ser os meus ossos, mesmo que eu não seja nada mais que eles. Não interessa o que eu sou; ninguém sabe o que é — o que interessa é o que eu quero ser: [...].”<sup>1</sup> A biografia também pode contribuir para a construção de uma imagem ideal da personagem ao ressaltar apenas as ações positivas do biografado, o que não ocorre nos romances de Tezza que, através da paródia, focaliza uma personagem em crise e com características essencialmente negativas. Outro ponto em comum entre a biografia e a autobiografia é o caminho que a personagem percorre em busca de sua identidade, ou seja, em busca do centro.

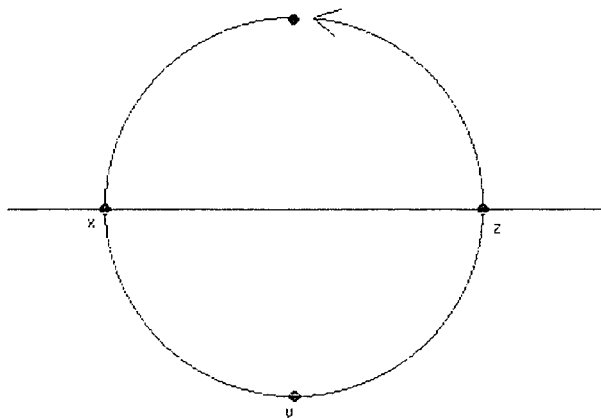
#### A TRAJETÓRIA DO HERÓI EM DIREÇÃO AO CENTRO

Alcançar o centro significa também alcançar o auto-conhecimento e a evolução espiritual, capazes de converter por completo o modo de vida e a cosmovisão do herói. O encontro do centro permite que o caminho percorrido pelo herói seja comparado a um labirinto que, por sua vez, pode ser interpretado como metáfora da vida. Segundo Joseph Campbell, “o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação — iniciação — retorno* — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito”<sup>2</sup>. O termo *monomito* foi criado por James Joyce e faz referência à trajetória percorrida pelo herói. Esta trajetória é composta de três momentos principais (x, y, z), como pode ser visualizado no seguinte esquema:

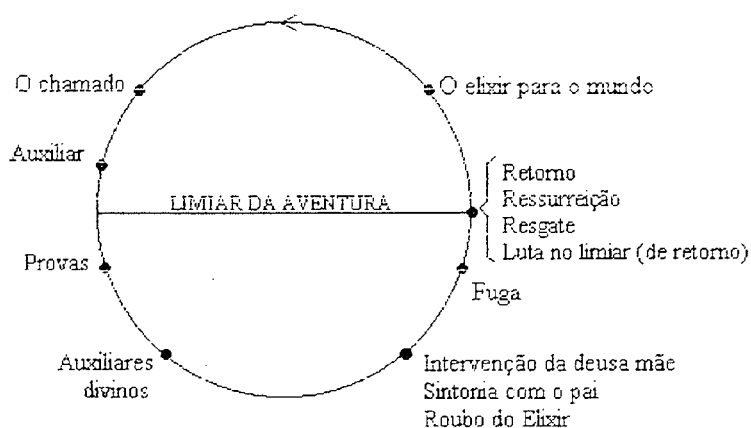
<sup>1</sup> TEZZA, Cristovão. *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro, Record, 1994, p. 168.

<sup>2</sup> CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo, Cultrix / Pensamento, 1997, p. 36.





Neste exemplo, a seta indica o caminho a ser completado pelo herói. A linha horizontal, que corta o círculo, é o limiar da aventura. No início de sua jornada, o herói recebe o chamado para a aventura e deve, portanto, atravessar o primeiro limiar (x). Fazendo isso, com a ajuda de um guia, o herói se depara com um mundo mágico (y), onde conta com o auxílio divino para o cumprimento de algumas tarefas que lhe são impostas. O auto-conhecimento e a evolução, almejados pelo herói, estão condicionados à realização destas tarefas que lhe são impostas. Depois de vencidos os obstáculos, o herói, graças à interferência divina, obtém um elixir que garante a sua evolução e a transformação do mundo à sua volta. Neste instante, ele já está pronto para atravessar o segundo limiar (z) e retornar ao seu mundo. Com base no que foi dito até aqui, é possível ampliar o esquema anterior, tornando-o mais completo<sup>3</sup>:



<sup>3</sup> CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo, Cultrix / Pensamento, 1997, p. 241.

Para melhor compreensão da trajetória percorrida pelo herói épico, é fundamental citar como exemplos a longa jornada de Ulisses em *Odisséia*, de Homero, a descida de Enéias ao inferno em *Eneida*, de Virgílio, e os mitos gregos de Prometeu, que roubou o fogo sagrado de Zeus, e de Jasão e Medéia, que partiram em busca do Velocino de Ouro. Detendo-se mais sobre a jornada de Jasão e Medéia, é possível identificar o momento em que todos partem em busca do velocino, em uma expedição marítima, como o momento exato da travessia do limiar da aventura. A partir de então, Jasão enfrenta vários obstáculos até chegar ao local onde o velocino de ouro é mantido sob a guarda de um dragão. Jasão vence o dragão e, desta forma, obtém o velocino, que pode ser comparado ao elixir que o herói deve conquistar para garantir a sua evolução, pois o velocino devolve a Jasão o trono que dele foi tirado por um usurpador. Depois do roubo do elixir, Jasão e Medéia fogem e tem início uma perseguição que só termina no momento em que Medéia, para fazer com que seu pai desista do velocino, mata o irmão e o esquarteja, espalhando os pedaços de seu corpo pelo mar. Depois disso, o casal cruza o limiar do retorno e Jasão volta a ser rei.

## A HÍBRIS E O INÍCIO DA AVENTURA

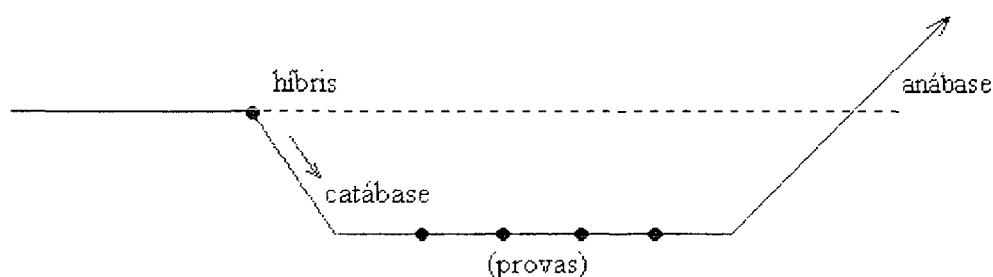
Dando continuidade à análise dos esquemas que representam a trajetória do herói, os pontos x, y e z podem ser relacionados respectivamente à *híbris*, à *catábasis* e à *anábase*<sup>4</sup>. Quando o herói, diante de uma tentação, comete um erro ou um excesso, provoca um desvio em sua trajetória e, neste instante, passa a ser vítima da híbris. A híbris é um elemento indispensável nas tragédias, pois é a responsável pela precipitação dos acontecimentos que culminam com o final trágico. Os gregos acreditavam que os mortais vitimados pela híbris

---

<sup>4</sup> Do grego υβρις, καταβασις e αναβασις.

eram submetidos à ira dos deuses com o objetivo de recuperar a sua pureza primitiva. Em outras palavras, a purificação só era possível depois da expiação dos pecados e a responsável por isso era a *catábese*, vocábulo grego que significa *descida*.

A catábese, por indicar, literalmente, *descida*, reforça a representação do mundo em três níveis: o inferno, na parte inferior, o purgatório, na parte intermediária e o céu, na parte superior. Sendo assim, é possível ampliar o significado de catábese para *descida ao Hades ou ao Reino dos mortos* e esta descida começa quando o herói cruza o limiar da aventura. Então, começa o seu desafio e seu objetivo só será alcançado depois da superação de todos os obstáculos. O Hades corresponde ao mundo mágico penetrado por aquele que atende ao chamado da aventura. E, finalmente, depois de cumpridas as tarefas, o herói retorna, purificado. Neste momento, o herói cruza o limiar do retorno, momento que corresponde à *anábase*, que pode ser entendida como *subida* ou *volta*. Sendo assim, pode ser formulado um novo esquema no qual as idéias de descida ao Hades para a expiação do pecado cometido e de retorno ao mundo real aparecem mais nítidas:



No esquema acima, a linha que indica o movimento de retorno termina em um nível muito superior ao ponto que marca o excesso cometido (*vide* linha pontilhada), o que indica o crescimento espiritual do indivíduo. Campbell, ao falar sobre o erro, que exige a catábese como reparação, cita Freud que, em *A psicopatologia da vida cotidiana*<sup>5</sup>, explica que o erro é

<sup>5</sup> FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. vol. VI. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

resultado de desejos reprimidos e, freqüentemente, é o início de um novo caminho, ou seja, o erro impede que o indivíduo siga sua trajetória em linha reta e promove um desvio.

Nos romances de Cristovão Tezza, as personagens são vítimas de um descontrole que resulta no traçado de um novo e árduo caminho a ser seguido. Em *Trapo*, o erro que muda a trajetória da personagem é a situação de conflito constante entre Trapo e seu pai, que atinge o clímax quando Trapo decide sair de casa. Nos casos de Juliano, em *Juliano Pavollini*, e de Frederico Rennon em *Uma noite em Curitiba*, é possível identificar uma cadeia de erros. No entanto, nesta sucessão de erros, alguns têm fundamental importância. No caso de Juliano, os erros são a fuga de Juliano para a cidade grande, atitude que promove o primeiro grande desvio em sua vida, e o assassinato de Isabela, que determina o segundo desvio. No caso de Rennon, os erros são o crime cometido por ele, no passado, e o seu caso extra-conjugal com Sara, que o leva a se separar da mulher e a seguir um novo caminho ao lado da amante.

## O DESAFIO DA CATÁBASE

Para expiar seu erro, a personagem inicia um caminho de provas, aqui identificado como catábase. Esta etapa da trajetória do herói tem seu significado reforçado pelo simbolismo da viagem. A viagem simboliza busca e objetiva a conquista do centro, que possibilita o auto-conhecimento. Com este mesmo objetivo, a viagem, tanto nos mistérios gregos quanto na maçonaria e nas sociedades secretas chinesas, corresponde à série de provas preparatórias para a iniciação. Em um sentido mais geral, a viagem exprime desejo de mudança interior, o que justifica a busca do *self* ou do centro. Esta breve explicação sobre o simbolismo da viagem encontra respaldo nas palavras de Mircea Eliade:

A estrada que leva para o centro é um ‘caminho difícil’ [...], e isso pode ser verificado em todos os níveis da realidade: [...] viagens cheias de perigos, realizadas por expedições heróicas, em busca do Velocino de Ouro, das Maças Douradas, da Erva da Vida; desespero dentro de labirintos; dificuldades daquele que procura pelo caminho em direção ao seu *self*, ao ‘centro’ do seu ser, e assim por diante. A estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente.<sup>6</sup>

Muitas vezes, a busca do *self* é concluída quando, na *catábase*, o herói e seu oposto se enfrentam. São os opostos que dão o equilíbrio, como no símbolo taoísta, no qual estão unidos o *yin* e o *yang*. Isto é facilmente verificado em um mito sumeriano, considerado o mais antigo relato da passagem pelos portais da metamorfose. Neste mito, a deusa Inana desce ao inferno para participar do funeral do marido de sua irmã e inimiga, Ereshkigal, a rainha do mundo inferior. Mas para conseguir o que quer, Inana precisa atravessar sete portais e, em cada portal, deixar parte de suas vestes e ornamentos; quando ela atravessa o último portal e fica frente a frente com a irmã, transforma-se em um cadáver. Campbell explica este mito dizendo que “Inana e Ereshkigal, as duas irmãs, luz e trevas respectivamente, representam, juntas, [...] a mesma deusa dividida em dois aspectos”<sup>7</sup>. E o autor continua, mais adiante, revelando que, como Inana, “o herói [...] descobre e assimila seu oposto (seu próprio eu insuspeitado), quer engolindo-o, quer sendo engolido por ele. [...]. Então, descobre que ele e seu oposto são, não de espécies diferentes, mas de uma mesma carne.”<sup>8</sup>

Neste sentido, a trajetória de Trapo é bastante significativa. Seu maior inimigo é o próprio pai e o conflito entre eles é o culpado pelo desvio na trajetória da personagem. Trapo torna-se vítima da híbris exatamente no momento em que, em crise com seu pai, percebe que são um só e, a partir daí, começa uma nova fase em sua vida. Tudo, desde o uso de drogas, da vida noturna e marginal que a personagem leva, de sua relação sexual e maternal com Izolda,

<sup>6</sup> ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo, Mercuryo, 1992, p. 27.

<sup>7</sup> CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo, Cultrix / Pensamento, 1997, p. 110.

<sup>8</sup> Id.; p. 110.

até o seu suicídio, é resultado da busca desesperada da personagem pelo seu eu verdadeiro, na tentativa de descobrir como falsa a sua semelhança com o pai. Já na trajetória de Juliano, a catábase tem início depois que ele mata Isabela. Então, preso, revive sua trajetória, passo a passo, em busca do centro. Também por isso, e não só para se defender do crime do qual é acusado de ter cometido, é que a personagem resolve escrever a sua própria história. Finalmente, no caso de Frederico Rennon, o caminho de provas começa quando ele decide abandonar seu lar e sua família e iniciar nova vida ao lado de Sara Donovan e, da mesma forma que em *Trapo*, esta etapa termina com o suicídio da personagem.

#### ANÁBASE: O INÍCIO NO FIM

Para que a trajetória do herói se complete, é necessário que ele, tendo passado por diversas provações, volte modificado pelo sofrimento. Mas no momento do retorno, o herói recebe um chamado, da mesma forma que, no início de sua jornada, recebe o chamado para a aventura, e cabe a ele atendê-lo ou não. O monomito exige que o herói atenda a este segundo chamado pois, se não o fizer, estará pulando a última etapa de sua trajetória. Esta etapa recebe o nome de *anábase*, termo grego que significa *retorno*, *transformação* e, literalmente, *subida*, por oposição à catábase.

Devido ao fato de o herói retornar ao mundo modificado, a anábase pode ser encarada como um renascimento. Depois do retorno, o herói e seu destino são outros. Isto permite comparar o caminho percorrido pelo herói, no monomito, a um rito de passagem ou iniciático. Do ponto de vista psicológico, é comum considerar as fases da vida como verdadeiros ritos de passagem, principalmente, o período de transição entre a adolescência e a idade adulta, quando as mudanças sofridas são mais bruscas. E é justamente no limiar do retorno que se dá

a transição ou a passagem de uma fase para a outra, comumente interpretada como uma morte simbólica, lembrando que a morte tem o significado de volta ao útero materno, seguida da ressurreição ou do renascimento. Nas palavras de Joseph Campbell:

Os chamados ritos [ou rituais] de passagem, que ocupam um lugar tão proeminente na vida de uma sociedade primitiva (cerimônias de nascimento, de atribuição de nome, de puberdade, casamento, morte, etc.), têm como característica a prática de exercícios formais de rompimento normalmente bastante rigorosos, por meio dos quais a mente é afastada de maneira radical das atitudes, vínculos e padrões de vida típicos do estágio que ficou para trás. Segue-se a esses exercícios um intervalo de isolamento mais ou menos prolongado, durante o qual são realizados rituais destinados a apresentar, ao aventureiro da vida, as formas e sentimentos apropriados à sua nova condição, de maneira que, quando finalmente tiver chegado o momento do seu retorno ao mundo normal, o iniciado esteja tão bem como se tivesse renascido<sup>9</sup>.

Ao chegar ao fim de sua trajetória, o herói inicia uma nova vida. Segundo Campbell, este é o “princípio básico de toda mitologia: o início no fim.”<sup>10</sup> Esta afirmação é reforçada pelo desenho do círculo, forma gráfica escolhida para representar a trajetória do herói, pois o círculo, diferente de uma linha reta que separa o início do fim, termina exatamente onde começa. Esta idéia de recomeço também é encontrada no símbolo da iniciação: “Iniciar é, de certo modo, fazer morrer, provocar a morte. Mas a morte é considerada uma saída, a passagem de uma porta que dá acesso a outro lugar. À saída, então, corresponde uma entrada. Iniciar é também introduzir.”<sup>11</sup>

## DE VOLTA AO COMEÇO

Depois de percorrer um árduo caminho para chegar ao limiar do retorno, as personagens dos romances tezzianos julgam ter alcançado seus objetivos. Considerando a

<sup>9</sup> CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo, Cultrix / Pensamento, 1997, p. 20-1.

<sup>10</sup> Id., p. 110.

<sup>11</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, p. 506.

história de André, em *O fanstasma da infância*, como continuação da trajetória de Juliano, apresentada em *Juliano Pavollini*, é possível identificar o retorno da personagem na ocasião em que Juliano sai da prisão. A personagem, no entanto, reinicia seu caminho como André Devinne, mas comete novo erro e desencadeia um novo processo de expiação e aprendizagem. O erro cometido foi adotar documentos falsos e iniciar nova vida baseada na mentira. Vítima da híbris, André tem sua primeira provação no momento em que reencontra Odair e vê sua falsa identidade ameaçada, pois Odair conhece os segredos de seu passado. O fim do casamento de André com Laura e, novamente, a prisão — pois André é sequestrado por Doutor Cid — são exemplos de provações enfrentadas pela personagem. No final da narrativa, André foge com Vera, secretária de Doutor Cid e, mais uma vez, consegue atravessar o limiar do retorno. O fato de esta situação ser muito semelhante àquela em que Juliano, ao sair da prisão, fica com Clara, que trabalhava como psicóloga no presídio, dá idéia de repetitividade, ou seja, não evidencia nenhuma transformação na personagem. Isto porque a personagem parece ter saído ilesa do limiar da aventura, como se as provações não tivessem contribuído para o seu crescimento e não tivessem conseguido muni-la com o equilíbrio necessário para a transformação. Em suma, o herói, que partiu em busca do centro, de si mesmo, sem sucesso, retornou exatamente igual. Por isso, comete novo erro, o que o faz partir novamente em busca do centro e frustrar-se, mais uma vez.

Embora Juliano tenha passado pelo limiar de retorno, sua trajetória não foi completada de modo satisfatório e, para ele, a busca continua. Ao contrário de Juliano, Trapo, em *Trapo*, e Frederico Rennon, em *Uma noite em Curitiba*, nem mesmo chegam ao limiar do retorno e, portanto, não completam suas trajetórias. As duas personagens continuam cometendo erros sucessivos, mesmo depois de terem iniciado a sua “descida”. Por isso, Trapo e Rennon não conseguem atingir o centro e, em vez de retornarem, como André e Juliano que, persistentes, partem novamente em busca do que almejam, resolvem, através do suicídio, interromper suas



trajetórias. Em ambos os casos, o suicídio pode significar fuga dos problemas e da realidade, medo do recomeço, um salto, como se a morte devolvesse às personagens a chance desperdiçada por elas de alcançarem o centro e retornarem modificadas ou, ainda, punição por terem consciência de que falharam no cumprimento da mais importante de suas tarefas.

Em *Aventuras provisórias*, a personagem passa por duas fases distintas de transformação. Pablo, no início da narrativa, reaparece na vida de João, dez anos depois de ter sido preso e torturado durante o Golpe Militar. Nesta ocasião, João, que narra a história, diz que o amigo “renasceu”. O encontro dos dois dá início a uma nova fase na vida de Pablo. João empresta dinheiro ao amigo para que ele construa uma comunidade em Florianópolis, onde, mais tarde, decide ir morar com Carmem. Mas Pablo acaba descobrindo, tempos depois, que o filho que Carmem esperava não era dele, mas de um de seus amigos e moradores da comunidade, pois surpreendeu Carmem com Dunga e pôde constatar que, havia muito, Carmem o traía. Neste momento, Pablo comete o erro responsável pelo início de suas provações. Ele mata Carmem e é preso; na cadeia, busca refúgio nas parábolas bíblicas e acaba se convertendo.

Assim como Pablo, Matôzo, protagonista de *A suavidade do vento*, consegue completar sua trajetória. Matôzo, tentando fugir da vida medíocre que leva, publica um livro com o pseudônimo de Jordan Mattoso. A partir de então, toda a cidade passa a desprezá-lo, o que o obriga a corrigir seu erro afirmando não ser Jordan Mattoso e alegando ter sido confundido com o escritor pela inicial de seu nome e pelo sobrenome que era o mesmo: J. Matôzo, apesar do erro de português. Esta atitude da personagem deixa claro que se deu um processo de aprendizagem durante a catábase e, por isso, depois da passagem pelo limiar do retorno, Matôzo foi aceito novamente pela sociedade. A reintegração da personagem à sociedade deve-se ao fato de Matôzo ter aceitado pagar o preço de abandonar seu projeto

literário em troca dos amigos e, sobretudo, devido ao fato de ele ter assumido sua verdadeira identidade.

Em *Breve espaço entre cor e sombra*, a trajetória de Tato aparece pouco delineada. É possível distinguir três momentos distintos: um anterior, que representa o seu passado em comum com Aníbal Marsotti, seu amigo e professor, um intermediário, que tem início na ocasião do enterro de Aníbal e termina com o roubo da cabeça de Modigliani, e um posterior. O único momento que é conhecido pelo leitor é o intermediário, pois este constitui a narrativa propriamente dita. Logo, com a identificação destas três fases que compõem a trajetória de Tato, fica claro que ele chegou ao fim do caminho que lhe foi imposto mas, na anábase, este acaba cometendo novo erro, pois parece ter sido contaminado pela sensação de poder experimentada por todos que tiveram a obra de arte em suas mãos. Claro que este tipo de comportamento não condiz com purificação ou com evolução e é desta forma que Tato incide em novo erro. Tato, ao voltar de sua busca, que tinha como objetivo o conhecimento de sua *verdadeira* identidade, toma posse da peça *falsa*, o que indica que não ocorreu mudança, nem no interior da personagem, nem em seu cotidiano e que, provavelmente, a perseguição e os telefonemas anônimos continuariam.

Devido ao fato de a trajetória da personagem não ser apresentada ao leitor em sua totalidade, não é possível determinar, com precisão, a híbris, a catábase e a anábase de Tato, mas é possível supor que o erro cometido por Tato e que desencadeou a entrada da personagem no limiar da aventura tenha ocorrido antes da morte e do enterro de Aníbal, pois é nesta ocasião que começa a catábase, conforme demonstra a passagem seguinte: “Eu sei o que está acontecendo: a depressão dos enterros. Em defesa, invento a ilusão do recomeço, como se o ser que desce à terra fosse o meu próprio passado. [...]. Recomeçar! [...] é de fato o meu passado que se enterra, agora de verdade. O último resíduo, o que fortalece a ilusão do

recomeço.”<sup>12</sup> Muito significativo é o fato de a catábase de Tato, uma das etapas do rito de passagem, ter início justamente em um enterro, também um rito de passagem. Obviamente, o enterro é vivenciado pelas pessoas que presenciam o ritual e não por quem faz a passagem. Mas Tato, em sua caminhada, não encontra o centro e retorna exatamente como começou, como “um homem inteiro machucado, desconfortável, aflito, incompleto.”<sup>13</sup> Em sua busca, Tato encontra apenas uma obra de arte que ele julga ser capaz de preencher o vazio que ele sente, o que implica em comodidade, pelo desejo de a personagem ser como sempre foi, e evidencia o medo de descobrir o seu verdadeiro *self*. Por isso, Tato, no fim de seu caminho, sente-se perdido e ainda sente necessidade de recomeçar para completar a sua busca: “Levei a cabeça ao meu quarto. [...]. Talvez seja esse, agora, já, o instante do recomeço.”<sup>14</sup> Este trecho, encontrado na última página do romance, é muito similar àquele transcrito anteriormente e encontrado na primeira página do livro, o que marca a busca frustrada e o desequilíbrio da personagem.

Com a análise das trajetórias das personagens tezzianas, desde *Trapo* até *Breve espaço entre cor e sombra*, ficam estipuladas três posturas das personagens em relação ao caminho que devem percorrer. Em um primeiro grupo, estão incluídos Trapo e Frederico Rennon, pois ambos acabam desistindo de suas trajetórias e optam pelo suicídio. Outro grupo é formado por Pablo e Matôzo, únicos que alcançam a evolução depois de terem completado suas trajetórias. Tato, Juliano e André compõem o terceiro grupo, pois passam pelo limiar do retorno sem as condições necessárias para o crescimento e para o fechamento do círculo e, sendo assim, o reinício do processo é inevitável. Eles estão fadados a percorrer o seu caminho até atingirem o centro e poderem gozar de equilíbrio. Por isso, a trajetória das personagens deste terceiro grupo pode ser representada por uma espiral, pois quando o caminho está prestes a ser

<sup>12</sup> TEZZA, Cristovão. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 7.

<sup>13</sup> Id.; p. 127.

<sup>14</sup> Id.; p. 266.

completado, as personagens optam por um desvio, como se tivessem descoberto um atalho, sem saber que, assim, estão fadados a repetir o mesmo percurso.

## A PROBLEMÁTICA DA IMPERFEIÇÃO

Devido ao fato de o esquema circular do monomito estar sendo utilizado, neste estudo, para a análise de romances e não de epopéias, como comumente ocorre, as trajetórias das personagens tezzianas apresentam muitas peculiaridades. Como se tratam de formas literárias diferentes, muitos elementos do esquema apresentado anteriormente não valem, ou são invertidos, na trajetória do herói romanesco. Como primeiro exemplo, pode ser citada a substituição da atmosfera maravilhosa pela realidade, ou seja, o herói tezziano não é inserido em um mundo de prodígios, mas no cotidiano de uma sociedade degradada. Em segundo lugar, o fim da trajetória do herói romanesco visa o seu crescimento apenas, ao contrário do que se espera do herói épico, que deve obter o elixir para salvar o mundo — uma meta utópica para o herói romanesco.

Outra diferença considerável entre as trajetórias dos heróis épico e romanesco, em particular os heróis tezzianos, diz respeito à possibilidade e à impossibilidade de falhas em suas buscas. O herói épico é sinônimo de perfeição e, por isso, sua busca não pode falhar. Já o herói do romance quase sempre termina sua trajetória sem alcançar o centro e, portanto, continua seu caminho em uma busca constante e é isto que faz dele um herói e não a sua invencibilidade ou a sua perfeição. Desta forma, o romance, por focalizar o mundo e as personagens em processo, se opõe à forma acabada da epopéia. O herói romanesco, com sua personalidade “demoníaca”, está fadado à busca infinda, pois como bem observa Lukács, os

demônios, na mitologia indiana, são as “divindades do impedimento”<sup>15</sup>. Esta é uma das explicações possíveis para o fato de as personagens tezzianas não concluírem seu caminho de modo satisfatório e, às vezes, até, incidindo em novo erro.

No romance, não há uma sintonia entre o herói e o mundo, há uma ruptura. Esta ruptura contribui para o desenvolvimento do aspecto problemático do herói, que vive à margem, e, na tentativa de entender esta disjunção entre si próprio e o mundo que o cerca, parte em busca de respostas. Georg Lukács, quando se detém sobre a principal diferença entre a epopéia e a tragédia, escritas em verso, e o romance, em prosa, menciona que “nunca, contudo, esse verso permite, como acontece por vezes com a prosa, que se instaure um entendimento puramente humano e psicológico entre as personagens; nunca tolera que, por vaidade psicológica, a alma tente sondar os seus abismos [...]”<sup>16</sup> Mais adiante: “[...] só a prosa pode agarrar com a mesma força o sofrimento e o resgate, o combate e o coroamento, o progresso e a consagração; [...]”<sup>17</sup>

A epopéia, privilegiando a perfeição e o caráter imaculado das personagens, não admite um herói problemático. Neste universo, as regras desobedecidas rendem ao herói vingança, castigo. No romance, ao contrário, há espaço para personagens de perfis problemáticos e as transgressões do herói são punidas com um longo caminho a ser percorrido e que possibilita ao herói o auto-conhecimento para que, assim, as razões mais secretas de seu ato desmedido sejam descobertas. Nas palavras de Lukács: “o processo assim explicitado como forma interior do romance é a marcha para si do indivíduo problemático, o movimento progressivo que — a partir de uma obscura sujeição à realidade heterogênea puramente existente e privada de significação para o indivíduo — o leva a um claro conhecimento de

<sup>15</sup> LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa, Presença, [19--], p. 102.

<sup>16</sup> Id.; p. 62.

<sup>17</sup> Id.; p. 64.

si.”<sup>18</sup> O desequilíbrio das personagens que protagonizam os romances de Tezza, no entanto, impede que isto aconteça e, por isso, é a principal causa das dificuldades enfrentadas pelos heróis na busca pelo centro. Sem o centro, o desequilíbrio permanece. Mas quais são as causas deste descentramento? Para a Psicanálise, a maior responsável por este desajuste é a família, pois ela serve de base ao indivíduo, tanto para a sua integração à sociedade, quanto para a formação de seu próprio caráter.

Nas histórias das personagens tezzianas que interromperam suas trajetórias e daquelas que percorreram o caminho, mas, sem alcançar o aprendizado necessário para o crescimento, acabaram refazendo o percurso, a desestruturação familiar tem grande influência. Para checar o papel do conflito familiar no desequilíbrio das personagens e nas suas buscas frustradas pelo centro, *Trapo* é, sem dúvida, o romance mais adequado. Neste romance, partindo, principalmente, da análise das cartas escritas por Trapo, a trajetória da personagem é desencadeada pelo seu conflito com o pai. Trapo escreve à Rosana verdadeiros manifestos contra a família, como fica explícito em: “*A família é o Templo do Demônio*”<sup>19</sup> e, mais adiante, em: “Estas duas figuras inocentes — Pai e Mãe — são a incontrolável alavanca do Inferno. [...]. Colocai ambos sob o mesmo teto, e dai a eles alguns herdeiros, também sob o mesmo teto, e tereis a miniatura diária do Juízo Final, um Purgatório Perpétuo, *ad infinitum*.”<sup>20</sup>

No romance, esta posição que a personagem assume em relação à família desempenha papel decisivo em sua trajetória. O conflito familiar norteia a vida de Trapo, desde sua infância, na qual o complexo de Édipo surge como complicador, até a adolescência, quando comete suicídio. Apesar de o maior conflito estar na relação de Trapo com seu pai, Fernando, seu irmão mais velho parece despertar em Trapo inveja e desprezo, ao mesmo tempo, pois o

<sup>18</sup> LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa, Presença, [19--], p. 90.

<sup>19</sup> TEZZA, Cristovão. *Trapo*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 75.

<sup>20</sup> Id.; p. 75-6.

irmão é, para o pai, o filho perfeito. No entanto, essa perfeição, para Trapo, é sinônimo de submissão. O pai considera Toninho, seu primogênito, perfeito, porque este adotou os modos grosseiros que o pai lhe ensinava, acreditando serem estes os mais adequados para um homem. É a obediência às ordens do pai que faz de Toninho o oposto de Trapo e, por isto, este o despreza. Outro irmão de Trapo é Beto, mas sobre este, não há mais informações no romance além de seu nome e de sua relação, também tensa, com o irmão. Como o irmão mais velho, também Cláudia, a mãe de Trapo, é submissa e fraca. Por insistência do marido, ela deixa de cuidar da educação de Trapo e opta pelo silêncio, não interferindo mais nas brigas entre pai e filho, e recorrendo a calmantes.

Em *Juliano Pavollini*, o conflito entre Juliano e seu pai e a família desestruturada pela morte do pai e pela fuga de Juliano também desempenham papel fundamental na história da personagem: “Clara pede que eu comece pela infância. Bem, eu tinha tudo para dar certo, exceto a família. Meu pai, magro assim, era um homem monumental que lia diariamente a Bíblia, dava aulas na escola da aldeia e cuidava para que fôssemos ajuizados. Já cheguei a pensar que fui eu quem o matou, mas hoje, pelo menos quanto a isso, estou tranquilo.”<sup>21</sup> Muito parecido com *Trapo* em vários aspectos, o romance *Uma noite em Curitiba* explora muito o conflito entre Paulo e seu pai, o historiador Frederico Rennon. Como Trapo, Paulo também envolve-se com drogas e vê em seu pai o seu oposto. Logo no início do romance, Paulo apresenta sua família e culpa seu pai pela submissão da mãe, pela fuga da irmã e pelos seus próprios erros. A relação tensa entre eles transparece nas palavras de Paulo: “O meu pai é um homem que passou cinquenta anos polindo a própria estátua, [...]”<sup>22</sup> E depois, completa: “não tenho o mínimo interesse em virar estátua. Aliás, é só ver uma estátua e já fantasio um

<sup>21</sup> TEZZA, Cristovão. *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro, Record, 1994, p. 9.

<sup>22</sup> TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*, Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 5.

modo de derrubá-la; elas são sempre mentirosas.”<sup>23</sup> Nesta passagem, a personagem se mostra totalmente avessa à imagem paterna, demonstrando, assim, que a situação de conflito, iniciada com o complexo de Édipo, se prolonga.

## O COMPLEXO EDIPIANO

A aversão que Trapo sente pela família é justificada pelo que foi apresentado acima, em linhas gerais. A família é uma célula social na qual os conflitos surgem, naturalmente, devido à estreiteza dos laços afetivos e materiais que unem as pessoas que dela fazem parte. Além disso, como demonstram os estudos psicanalíticos, a primeira manifestação de amor da criança ocorre em sua relação com os pais e é esta relação que estabelece as relações amorosas futuras do indivíduo e, assim, contribui para o seu desenvolvimento emocional. No entanto, dos 4 ou 5 anos em diante, a criança e os pais passam por uma fase bastante problemática em que mãe, pai e filho passam a formar um triângulo. Este triângulo é o principal indício do complexo de Édipo e estabelece uma competição — no caso de um filho homem — do filho com o pai, pelo amor da mãe. Tal desarmonia é decorrência de uma tendência natural de atração pelo sexo oposto e repulsa por pessoas do mesmo sexo. O normal é que o complexo de Édipo instaure uma fase de desequilíbrio dentro da família que, quando não superada, pode refletir negativamente na vida futura do indivíduo. No entanto, a superação ou não desta fase depende das três pontas deste triângulo. Por isto, a relação familiar, com destaque especial para esta fase problemática, é considerada a principal responsável no desenvolvimento de comportamentos neuróticos.

---

<sup>23</sup> TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*, Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 6.



A principal causa do complexo edipiano é a íntima relação entre a mãe e o filho. Ao nascer, a criança sai do útero para o mundo. Neste momento, o corte do cordão umbilical é pleno de significados. O nascimento pode ser encarado como um rito de passagem que implica em separação, transição e integração a novas condições de vida, ou seja, é uma fase de ruptura. Sendo assim, a fixação na imagem da mãe é resultado do desejo de prolongamento da vida intra-uterina. Há uma perfeita sintonia e dependência entre mãe e filho até o momento em que a presença do pai desarmoniza esta relação. “O desafortunado pai é a primeira intrusão radical de outra ordem de realidade na beatitude dessa reafirmação terrena da excelência da situação no interior do útero; assim sendo, o pai é vivenciado primariamente como um inimigo.”<sup>24</sup>

Diferentes versões do mito que trata da separação do Céu e da Terra<sup>25</sup> podem ser relacionadas ao complexo de Édipo. Na versão polinésia do mito, os filhos de Rangi (o Céu) e de Papa (a mãe-Terra) discutem, com a finalidade de escolher entre a morte e a separação dos pais. A palavra final é dada por um dos filhos, Tane-mahuta: “É melhor separá-los um do outro e deixar que o céu se estenda bem acima de nós e que a terra fique aos nossos pés. Que o céu se torne um estranho para nós, mas que a terra permaneça próxima de nós, como nossa mãe-nutridora.”<sup>26</sup> As palavras do filho exprimem sua dependência em relação à mãe e seu ódio pelo pai e, por isso, este mito encontra correspondência no complexo de Édipo.

Na versão grega do mesmo mito, a separação de Géia (a mãe-Terra) e Urano (o Céu) se dá no momento em que Urano é castrado por seu filho, o titã Crono, e, posteriormente, atirado para cima. A versão egípcia apresenta uma peculiaridade: a mãe, Nut, é o céu e o pai, Seb, a terra, e ambos foram separados por Shu-Heka. Em todas estas versões, pode ser identificado o momento de criação do mundo. Porém, isto fica mais explícito na versão

<sup>24</sup> CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo, Cultrix / Pensamento, 1997, p. 17.

<sup>25</sup> Id.; p. 275-6.

<sup>26</sup> Id.; p. 276.

sumeriana, a mais antiga, para a qual An (o Céu) e Ki (a Mãe-Terra) foram separados pelo filho Enlil que, depois, uniu-se à Ki e, desta união, nasceu a humanidade.

Nesta versão, o incesto é fato consumado. O risco do incesto é o que torna dinâmicas as relações desencadeadas no triângulo que representa o complexo edipiano. Enquanto o filho objetiva a posse da mãe, o pai, tentando impedir que isto aconteça, é visto como um rival e, portanto, tem de ser combatido, aniquilado. Por isso, o complexo de Édipo está intimamente ligado com o complexo de castração, que faz com que o filho reprima seus desejos pela mãe. Uma forma de esclarecer este complexo consiste em compará-lo com os rituais primitivos de iniciação. Entre os aborígenes australianos, é comum que os meninos, ao chegarem à adolescência, passem por um ritual no qual o momento mais importante é o da circuncisão. Esta cerimônia é assistida apenas por homens. As mulheres da tribo, principalmente as mães, são proibidas de presenciar o ritual.

A circuncisão, geralmente realizada pelo pai, pode ser compreendida como castração e como momento de separação entre o filho e a mãe. Como rito iniciático, a circuncisão sugere transformação e, por isso, em algumas comunidades, é comum que, após a cerimônia, todos os homens presentes depositem um pouco de seu sangue em um recipiente. Isto servirá de alimento ao iniciado durante o período em que este ficará isolado. Tal isolamento tem a finalidade de facilitar a adaptação do iniciado às novas condições de vida.

Freud, ao discorrer sobre o incesto, refere-se à relação totêmica, que determina a vida dos aborígenes australianos. Os aborígenes vivem organizados em clãs e, por sua vez, cada clã recebe o nome de seu totem. O totem escolhido, que pode ser um animal, uma planta ou um fenômeno da natureza, é considerado sagrado. Em troca do respeito do clã, o totem, segundo a crença dos aborígenes, zela pela segurança da comunidade.

Cada clã totêmico funciona como uma família. Um garoto, por exemplo, não deve considerar apenas sua mãe biológica como mãe, mas todas as mulheres que fazem parte do clã

e que, a julgar pela idade, poderiam ser sua mãe. Sendo assim, como os laços sanguíneos valem para todos do clã, todas as mulheres são proibidas a um jovem que pertença à mesma comunidade que elas. As relações sexuais e os casamentos entre pessoas do mesmo clã totêmico são punidos com a morte. Freud interpreta o sistema dos clãs totêmicos e, sobretudo, a hereditariedade do totem, como meio de evitar o incesto. O fato de os totens serem hereditários é extremamente importante, pois os filhos adotam o mesmo totem de sua mãe, e não de seu pai. Fora isso, as leis de convivência entre um homem, sua mãe e suas irmãs são bastante rígidas. Um deve evitar a presença e, até mesmo, o olhar do outro.

Em sua obra *Totem e tabu*<sup>27</sup>, Freud utiliza o sistema totêmico para aprofundar o complexo de Édipo. Tendo por base a relação de medo e veneração que existe entre o clã e seu totem, Freud chega à ambivalência emocional que existe na relação entre pai e filho. O desejo de aniquilar o pai é muito comum, principalmente na infância. Por outro lado, o totem, sagrado para o clã, não deve ser morto. Paralelamente a isto, o desejo do filho pela mãe pode ser associado à proibição do casamento e das relações sexuais entre casais que pertençam ao mesmo clã, não esquecendo que a descendência totêmica se faz pela linhagem feminina.

A ambivalência emocional torna possível a identificação do pai com o totem, muitas vezes representado por um animal, pois freqüentemente a criança desloca alguns de seus sentimentos, dirigidos ao pai, para um animal, o que pode ser verificado em uma das cartas que integram o romance *Trapo*:

A lembrança mais antiga da minha vida vem dos quatro ou cinco anos. É um galo. [...]. O galo me fascinava. [...] se no começo ele me hostilizava abertamente, avançando inclusive, ameaçando subir pela tela de arame em arroubos histéricos de ódio, depois o galo passou a me aceitar. [...]. De fascinado pelo galo, passei a me encantar com o pai, antes mesmo que eu pudesse relacionar uma coisa (o galo) com outra (o pai). [...] e vi o que deve ter sido o maior espetáculo da minha vida, a luta magistral de dois heróis, o galo e meu pai, no meio de uma hecatombe de galinhas em pânico.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. vol. XIII. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

<sup>28</sup> TEZZA, Cristovão. *Trapo*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 40.

Na passagem transcrita acima, devem ser enfatizados a idade de Trapo e o fato de ele comparar o galo com seu pai, na hora do combate entre os dois — um misto de demonstração de poder e crueldade. A atitude do pai de Trapo, que acaba matando o animal, faz com que o filho o admire e o odeie e, segundo Freud, é justamente “nessa existência concomitante de sentimentos contrários que reside o caráter essencial daquilo que chamamos de ambivalência emocional.”<sup>29</sup> Outro fator importantíssimo que está implícito no episódio narrado por Trapo é a frustração do filho em relação ao pai, como se Trapo começasse a enxergar as características negativas de seu pai que, para ele, não existiam até então.

O desejo de matar o pai é uma das consequências do complexo edipiano, fundamentalmente, e, também, da percepção de características negativas na imagem do pai. As situações de conflito entre pai e filho exigem que o ódio seja contrabalanceado com o amor pois, caso contrário, a distância e o conflito entre os dois serão cada vez mais intensos, podendo permanecer até a vida adulta. A princípio, a criança cria uma imagem ideal da figura paterna, na qual são ressaltadas as características positivas do pai, e, por isso, o filho deseja imitá-lo para, no futuro, ser como ele. Se o conflito desencadeado com o complexo de Édipo se prolonga até a vida adulta, a imagem ideal do pai dá lugar à imagem real e, nesta imagem, o filho se reconhece. Então surge o desejo de ser diferente do pai e, até mesmo, de matá-lo, como se, assim, o filho pudesse impedir que, no futuro, se parecesse com ele ou como se, desta forma, pudesse apagar as semelhanças percebidas por ele entre si próprio e o pai.

Este desejo é explicitado por Trapo em outra de suas cartas: “Cheguei a aventar a hipótese do suicídio — [...]. Não, é cedo ainda. [...]. Melhor matar os outros; meu pai, por exemplo”<sup>30</sup>. A partir daí, Trapo fantasia ter matado seu pai e acrescenta: “Interrompo aqui a morte de meu pai, devido a falhas técnicas do meu mecanismo mental. Amanhã o matarei de

<sup>29</sup> FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*, vol. XIII. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 249.

<sup>30</sup> TEZZA, Cristovão. *Trapo*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 57-8.

novo, e assim todos os dias, até conseguir a versão definitiva, passada a limpo, no capricho.”<sup>31</sup> Um relato de Izolda ao professor Manuel, como este trecho da carta de Trapo à Rosana, também faz referência ao conflito entre os dois. No entanto, este conflito, de acordo com as perspectivas mítica, religiosa e psicanalítica, significa que pai e filho são um só. Izolda diz a Manuel: “E eu penso uma coisa cá comigo, professor: o tiro que o Trapo deu na cabeça mirava o pai dele, como um espelho. O pai era o alvo.”<sup>32</sup> Esta afirmação de Izolda encontra respaldo no texto de Campbell, em que o autor menciona que o herói, durante sua jornada, “aprende que ele e seu pai são um só [...]”.<sup>33</sup>

Retomando o papel do pai, considerado como iniciador na cerimônia da circuncisão, pode-se verificar que o filho desempenhará o mesmo papel no futuro. Depois de completar a passagem, o filho se encontra no mesmo nível de seu pai e, então, surge “um novo elemento de rivalidade [...] o filho fica contra o pai, no tocante ao domínio do mundo.”<sup>34</sup> Devido ao fato de o pai ser o principal inimigo de seu filho, em algumas sociedades de vida primitiva, é obrigatório que os jovens, antes de iniciados, já tenham matado um homem e não portem armas durante a cerimônia. Deste modo, o pai, que preside o ritual, sente-se mais protegido, pois acredita que o homem assassinado por seu filho tenha sido vítima do ódio que o filho nutria por ele, como se o filho transferisse para o estranho os sentimentos antes dirigidos ao seu progenitor.

Diante do que foi apresentado neste capítulo, fica claro que o pai representa uma ameaça constante para o herói, por ser um rival em potencial. No entanto, a busca pela identidade do herói acaba com a descoberta de que ele e o pai são um só. O pai é o centro e, para chegar até ele, o herói tem que encarar o pai como a sua outra metade e não como o seu

---

<sup>31</sup> TEZZA, Cristovão. *Trapo*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 60.

<sup>32</sup> Id.; p. 36.

<sup>33</sup> CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo, Cultrix / Pensamento, 1997, p. 121.

<sup>34</sup> Id.; p. 133.

oposto. É justamente por não terem ainda atingido este nível que as personagens tezzianas iniciam uma busca que tende a se prolongar *ad infinitum*. Elas almejam o centro, mas não conseguem sair do círculo vicioso em que se encontram e, então, prosseguem, ex-cêntricas. Este aspecto problemático das personagens tezzianas torna-se perceptível no instante em que suas buscas acabam em tentativas frustradas de chegar ao centro através do auto-conhecimento. Com base na teoria psicanalítica, foi possível identificar o complexo edipiano como a principal causa das frustrações do herói e como fator determinante no destino das personagens que protagonizam os romances de Cristovão Tezza.

## CONCLUSÃO

A realização desse estudo possibilitou a identificação das principais características que passaram a nortear a produção literária de Cristovão Tezza, sobretudo, a partir de *Trapó*. Algumas destas características, também exploradas nos primeiros romances do autor, são reunidas e recebem maior ênfase em *Trapó*, e retomadas nos romances posteriores, a fim de serem aprofundadas. Esse processo de aperfeiçoamento pode ser mais bem exemplificado com a constatação de que a intertextualidade na obra de Tezza pode ser encontrada já em *O terrorista lírico*, mas de forma muito tênue, enquanto em *Trapó* a inserção de incontáveis tipos de textos é responsável pelo enriquecimento da linguagem. Em outras palavras, a intertextualidade, que foi utilizada como recurso em *O terrorista lírico*, foi retomada pelo autor em *Trapó*, que favoreceu o seu aprimoramento pelo fato de Trapó ser o autor de uma vasta produção literária da qual fazem parte cartas, poemas, textos narrativos, estilizações, etc.

A teoria bakhtiniana é o fio condutor do primeiro e do segundo capítulos, pois serve de base para a análise do discurso romanesco e da cronotopacidade nos romances de Tezza. Devido à maleabilidade do próprio gênero romanesco, os tratamentos dispensados à linguagem e ao aspecto temporal são bastante variados. Quanto à linguagem, sua transmutação constante fica a cargo da intertextualidade que insere, na narrativa, inúmeros e diferentes tipos de textos que carregam consigo seus discursos característicos. O plurilingüismo, por sua vez, determina, nos romances tezzianos, a utilização de uma linguagem simples e cotidiana que é perpassada por enunciados híbridos, estilizações e citações, que mantêm estreitos laços com a intertextualidade e com a utilização do discurso de outrem.

Os romances de Cristovão Tezza, além de privilegiarem a alternância de discursos e de gêneros literários, privilegiam também a cronotopacidade, já que primam pela correlação do

espaço com o tempo. A alternância espaço-temporal, ou cronotópica, é fundamental e mais bem trabalhada em *O fantasma da infância*, que alterna as histórias presente e passada de André Devinne, personagem principal. Já o cronotopo da simultaneidade, muito propício às narrativas de mistérios, é enfatizado em *Breve espaço entre cor e sombra*. No entanto, não só a alternância espaço-temporal evidencia o aspecto cronotópico das obras de Tezza. O simples fato de situar uma ação no tempo e no espaço também ressalta tal aspecto e aumenta a veracidade dos fatos narrados.

Em meio aos diferentes tipos de cronotopos apresentados e comentados, dois são de fundamental importância: o biográfico e o autobiográfico. Considerando que a biografia e a autobiografia são formas literárias que se detêm sobre a história ou sobre o curso de vida de uma determinada personagem, a análise destes cronotopos se faz sob as perspectivas mítica e psicanalítica. Em primeiro lugar, é apresentada e discutida a trajetória do herói épico, que serve de base para a análise da trajetória do herói romanesco. Embora sejam diferentes em alguns aspectos, as trajetórias, na epopéia e no romance, têm o mesmo objetivo — a necessidade de o herói alcançar o centro. No entanto, o herói romanesco é incapaz de alcançá-lo por possuir um caráter problemático. Este caráter, comum à maioria dos heróis tezzianos, além de ser determinado pelo próprio gênero romanesco, pode ser encarado como decorrência do desequilíbrio que atinge as personagens criadas por Tezza. Deste modo, através da teoria psicanalítica, é possível apontar o complexo de Édipo como a principal causa da desestruturação familiar que implica a desestruturação do próprio indivíduo, o que faz com que seu caminho em busca do centro, de si próprio, nunca tenha fim, pois, ao final de cada trajetória, uma nova busca é desencadeada.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. OBRAS DE CRISTOVÃO TEZZA

TEZZA, Cristovão. *Gran circo das Américas*. São Paulo, Brasiliense, 1979.

\_\_\_\_\_. *A cidade inventada*. Curitiba, Coö Editora, 1980.

\_\_\_\_\_. *O terrorista lírico*. Curitiba, Criar, 1982.

\_\_\_\_\_. *Ensaio da Paixão*. Curitiba, Criar, 1982.

\_\_\_\_\_. *Trapô*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. *Aventuras provisórias*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1989.

\_\_\_\_\_. *A suavidade do vento*. Rio de Janeiro, Record, 1991.

\_\_\_\_\_. *Juliano Pavollini*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1994.

\_\_\_\_\_. *O fantasma da infância*. Rio de Janeiro, Record, 1994.

\_\_\_\_\_. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

### 2. GERAL

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, HUCITEC, 1995.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, UNESP, 1993.

\_\_\_\_\_. *The dialogic imagination*. Austin, University of Texas, 1981.

BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press, 1992.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. Em torno de Bakhtin. São Paulo, EDUSP, 1994.

- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa, Edições 70, 1987.
- BERNARDI, Rosse Marye & FARACO, Carlos Alberto (Orgs.) *Escritores paranaenses*. vol. 5. Curitiba, UFPR, 1994.
- BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago, The University of Chicago Press, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. *Pierre Menard autor do Quixote*. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. 5ª ed. São Paulo, Globo, 1989.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus*. São Paulo, Palas Athena, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O herói de mil faces*. São Paulo, Cultrix / Pensamento, 1997.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1989.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- DENTITH, Simon. *Bakhtinian thought*. An introductory reader. London, Routledge, 1995.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- EINSTEIN, Albert. *Como vejo o mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. São Paulo, Mercuryo, 1992.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. São Paulo, Globo, 1989.
- FARACO, Carlos Alberto; CASTRO, Gilberto et al. (Orgs.) *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, UFPR, 1996.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- FERRAZ, Heitor. *Vidas paralelas*, in *Cult*, Curitiba, nº 9, 17-21, abr./98.
- FLÜGEL, J. C. *Psicoanálisis de la familia*. Buenos Aires, Paidós, 1952.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. vol. VI, VII e XIII. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis, Vozes, 1978.

- GLÉNISSEON, Jean. *Iniciação aos estudos históricos*. São Paulo / Rio de Janeiro, DIFEL, 1977.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura*, in *Semear*, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 1, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- GRAMMATICO, G.; ARBELO, A.; LEÓN, X. (Edit.) *El descenso como itinerario del alma*. Santiago, Centro de Estudios Clásicos – Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1995.
- HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London, Routledge, 1990.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative – the metafictional paradox*. New York, Routledge, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. vol. I. Coimbra, Arménio Amado, 1967.
- LACAN, Jacques. *Os complexos familiares na formação do indivíduo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou os limites da pintura e da poesia*. Buenos Aires, Argos, 1946.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa, Editorial Estampa, 1978.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa, Presença, [19--].
- MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa, Nova, 1984.
- NUNES, Benedito. *Tempo*. In: JOBIM, José Luís (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- OREAR, Jay. *Fundamentos da física*. vol. I. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1981.
- RAHNER, Hugo. *Greek myths and Christian mystery*. London, English Edition, 1962.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. tomo II. São Paulo, Papirus, 1995.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

SELZ, Peter. *Art in our times: a pictorial History 1890 – 1980*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1981.

WAHRIG, Gerhard. *Deutsches wörterbuch*. München, Mosaik Verlag, 1986.

WAUGH, Patricia. *Metafiction — the theory and practice of self-conscious fiction*. London / New York, Routledge, 1984.